

Γιώργος ΒΛΑΣΤΟΣ

**«Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική
μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα: 1900-1918»**

Διδακτορική διατριβή

**Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

Αθήνα 2005

Γιώργος ΒΛΑΣΤΟΣ

**«Η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική
μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα: 1900-1918»**

Αθήνα 2005

*Στη μητέρα μου
που με εισήγαγε στον κόσμο της μουσικής*

*Στον πατριό μου
που μου μετέδωσε τη γαλλική κουλτούρα*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες	i
-------------------	---

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A. Παρουσίαση και οριοθέτηση του θέματος.	
Αιτιολόγηση της επιλογής του	1
B. Έκθεση μελετών σχετικών με το θέμα.	
Εκφορά της προβληματικής	3
Γ. Οργάνωση των κεφαλαίων.	
Παρουσίαση και αιτιολόγηση της μεθοδολογίας που υιοθετείται	6

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

«Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα»

1. Το ιστορικό πλαίσιο	
A. Ο ρόλος του φιλελληνισμού	16
B. Ιστορικές και κοινωνικές παράμετροι της στροφής προς την ελληνική αρχαιότητα	23
2. Επόψεις της ελληνικής αρχαιότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία	
Εισαγωγή	31
A. Ο κλασικισμός ως ακαδημαϊκό πρότυπο	33
B. Η παγανιστική και η διονυσιακή Ελλάδα	46
i. Το ελληνικό ιδεώδες του Παρνασσισμού	51
ii. Η «αριστοκρατική Ελλάδα» των fêtes galantes	55
iii. Ο Συμβολισμός και η ελληνική αρχαιότητα	59
iv. Η «παρακμή των πολιτισμών» και η αισθητική fin de siècle	63
Γ. Η «επιαναφορά στην τάξη» και η «κλασική αναγέννηση»	70

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

«Η ελληνική αρχαιότητα στη γαλλική μουσική: 1900-1918»

1. Η προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19 ^{ου} αιώνα	
Α. Το επιστημονικό υπόβαθρο της εποχής	
και οι απόπειρες «αξιοποίησής» του στη μουσική σύνθεση	78
Β. Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων	106
i. Οι αρχαιοελληνικές καταβολές του γρηγοριανού μέλους	
και η θρησκευτική διάσταση της αρχαιοελληνικής μουσικής	106
ii. Το ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι ως φορέας	
των αρχαιοελληνικών τρόπων	112
2. Η ελληνική αρχαιότητα μεταξύ της ακαδημαϊκής και της ποιητικής πρόσληψης	
Α. Η κληρονομιά του 19 ^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των	
αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση	123
Β. Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19 ^{ου} αιώνα	
i. Η μουσική για το θέατρο	140
ii. Το μπαλέτο	145
iii. Η όπερα	150
iv. Ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ	158
Γ. Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της	
ελληνικής αρχαιότητας	172
Δ. Επόψεις της παγανιστικής και της διονυσιακής αρχαιότητας:	
από τη γραφικότητα στην πρωτοπορία	190
i. Ο ρόλος της ποίησης και το είδος της <i>mélodie</i>	207
ii. Η ποιητική του Παρνασσισμού: ένας «ευγενής παγανισμός»	213
iii. Οι <i>fêtes galantes</i> , η νοσταλγία των χαμένων παραδείσων,	
η επιστροφή στον 18 ^ο αιώνα και η περίπτωση του Ravel	235
iv. Ο Συμβολισμός και η αισθητική <i>fin de siècle</i> :	
οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin	261

3. Η «ελληνικότητα» του Gabriel Fauré	325
A. Ο Fauré και η «ελληνική» του εξιδανίκευση	327
B. Ο Προμηθέας	348
Γ. Η Πηνελόπη	367
 Συμπεράσματα – Επίλογος	434
 Παράρτημα 1: Βιβλιογραφία των σημαντικότερων γαλλόφωνων μελετών για την αρχαία ελληνική μουσική που δημοσιεύτηκαν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως το 1914	450
 Παράρτημα 2: Χρονολογικός κατάλογος έργων με αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα: 1850-1918	458
 Βιβλιογραφία	467

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση μιας διδακτορικής διατριβής αποτελεί μια διαδικασία επίπονη, αλλά και δημιουργική, κατά τη διάρκεια της οποίας πλήθος παραγόντων παίζουν αποφασιστικό ρόλο για την παραγωγή του τελικού αποτελέσματος. Σε αυτή τη μοναχική διαδρομή, κάθε ερευνητής σχηματίζει –εκούσια ή όχι– ένα μικρό σύμπαν μέσα στο οποίο κινείται, αφομοιώνοντας ποικίλες επιρροές. Υπό το πρίσμα αυτό, η διδακτορική διατριβή συνιστά το πνευματικό προϊόν μιας ευτυχούς σύμπραξης της ατομικής προσπάθειας και των ανθρώπων εκείνων οι οποίοι συμβάλλουν –ο καθένας με τον τρόπο του– στην ολοκλήρωση της διαδικασίας αυτής.

Οι καθηγητές που συγκροτούν την τριμελή Συμβουλευτική Επιτροπή: κ. Ίων Ζώτος, κα. Καίτη Ρωμανού, κ. Γιώργος Ζερβός, υπήρξαν κάτι παραπάνω από απλοί «επιβλέποντες», καθώς, καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διατριβής, επέδειξαν ένα ζωηρό ενδιαφέρον, παρακολουθώντας όλα τα στάδια: από την αρχική έρευνα έως την τελική συγγραφή. Οι οξυδερκείς παρατηρήσεις τους και η αδιάλειπτη καθοδήγησή τους υπήρξαν ένα πολύτιμο στήριγμα για το οποίο τους είμαι ευγνώμων. Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στο Ίδρυμα «Παναγιώτη και Έφης Μιχελή», καθώς και στην καθηγήτρια κα. Όλυ Φράγκου-Ψυχοπαίδη (επιστημονική υπεύθυνος της έρευνας για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών) για την υποτροφία που μου χορηγήθηκε για το ακαδημαϊκό έτος 2002-2003. Χωρίς αυτή την υποστήριξη, η πρόσβασή μου σε πολυάριθμα αρχεία και πηγές διάσπαρτες σε βιβλιοθήκες του Παρισιού θα ήταν αδύνατη.

Στο πλαίσιο της επίσκεψής μου στη γαλλική πρωτεύουσα, η επαφή μου με τον ομότιμο καθηγητή του τμήματος της Ιστορίας της Μουσικής και Μουσικολογίας του πανεπιστημίου της Σορβόνης κ. Pierre Guillot υπήρξε εξίσου πολύτιμη. Είχα την τύχη να γνωρίσω τον κ. Guillot, όταν κατά το ακαδημαϊκό έτος 1997-1998 πραγματοποίησα τις μεταπτυχιακές μου σπουδές στη Σορβόνη, καθώς ο ίδιος υπήρξε ο επιβλέπων καθηγητής της μεταπτυχιακής μου εργασίας. Η έκδηλη επιθυμία και πρότασή του να συνεχίσω υπό την επίβλεψή του και να εκπονήσω τη διδακτορική μου διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού ήταν για μένα μια τιμή, την οποία όμως δεν μπορούσα –για προσωπικούς λόγους– να δεχθώ. Εντούτοις, όταν το 2001 τον συνάντησα στη Σορβόνη και του εξέθεσα τις πρώτες μου ιδέες για το θέμα της διατριβής που σκόπευα να καταθέσω στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Αθηνών, ο ίδιος επέδειξε μια ενθουσιώδη προθυμία και ένα ειλικρινές και ανυστερόβουλο ενδιαφέρον. Τόσο στην αλληλογραφία μεταξύ μας, όσο και κατά τη δεύτερη συνάντησή μας το 2003, ο κ. Guillot υπήρξε εξίσου γενναιόδωρος· αφενός, μεσολάβησε ώστε κατά την παραμονή μου στο Παρίσι να εξασφαλίσω τις ευκολίες που απολαμβάνει κάθε φοιτητής σε γαλλικό πανεπιστήμιο, αφετέρου, παρακολούθησε με διακριτικότητα και χωρίς να επέμβει στο έργο των ελλήνων συναδέλφων του την πορεία των ερευνών μου, ενώ παράλληλα με τροφοδότησε με υλικό από το προσωπικό του αρχείο. Η ευγνωμοσύνη μου απέναντί του είναι αυτονόητη.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους οικογενειακούς μας φίλους Jean-Marie και Marie-Laure Bougre για την ευγενική τους φιλοξενία κατά το διάστημα της παραμονής μου στο Παρίσι, καθώς και τη μουσικολόγο Anne-Marie Gouiffès για το ενδιαφέρον της και τη διάθεσή της να με βοηθήσει.

Σημαντικό ρόλο στην έρευνά μου έπαιξαν οι βιβλιοθηκάριοι του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, χάρη στους οποίους μου δόθηκε η ευκαιρία να αποκτήσω πρόσβαση στο αρκετά πλούσιο βιβλιογραφικό υλικό που βρίσκεται στην, απροσπέλαστη για το ευρύ κοινό, αποθήκη. Αντίστοιχα, ευχαριστώ θερμά όλο το προσωπικό της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» και ιδιαίτερα τον μουσικολόγο κ. Christoph Stroux για την ευγενική προθυμία και το ενδιαφέρον που επέδειξε.

Τέλος, οφείλω πολλά στην αμέριστη στήριξη της οικογένειάς μου χωρίς την οποία η ολοκλήρωση της προσπάθειάς μου θα φάνταζε αδύνατη. Πέρα από την ψυχική και ηθική συμπαράστασή της, είχε και ενεργό ρόλο στην πορεία των ερευνών μου: ο πατριός μου με βοήθησε στην επίλυση πολλών γλωσσικών ζητημάτων, ενώ ο αδελφός μου, στο διάστημα της παραμονής του στο Παρίσι, μού εξασφάλισε την αποστολή συμπληρωματικού βιβλιογραφικού υλικού. Η αγάπη και η δύναμη που μου έδωσε η σύντροφός μου Αθηνά ήταν εξίσου καταλυτικές και ανεκτίμητες.

Νέος Βουτζάς, Σεπτέμβριος 2005

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

A. Παρουσίαση και οριοθέτηση του θέματος.

Αιτιολόγηση της επιλογής του.

Στην ιστορία της δυτικής λόγιας μουσικής, η ελληνική αρχαιότητα αποτέλεσε ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης, καθώς προσέφερε στους συνθέτες πλήθος θεμάτων από τη μυθολογική και λογοτεχνική της παράδοση. Η προσέγγιση και ερμηνεία των θεμάτων αυτών βρισκόταν σε άμεση σχέση με το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής του εκάστοτε δημιουργού. Άμεση αντανάκλαση αυτής της προσέγγισης, τα μουσικά έργα, παρουσιάζουν ένα πλήθος από χαρακτηριστικά που αποκωδικοποιούν αυτή την ιδιαίτερη σχέση της κάθε εποχής και του κάθε δημιουργού με την ελληνική αρχαιότητα.

Ο 20^{ος} αιώνας αποτελεί μια εξαιρετικά πλούσια εποχή για τον μελετητή που αναζητά αρχαιοελληνικές αναφορές στη μουσική δημιουργία. Η περίπτωση της Γαλλίας αποδεικνύεται σημαντική, καθώς πλήθος συνθετών άντλησαν την έμπνευση και τη θεματολογία τους από την αρχαία Ελλάδα, προσφέροντας στη μουσικολογική έρευνα ένα ευρύ πεδίο για την ανάπτυξη προβληματισμών και ερμηνευτικών προσεγγίσεων. Η παρούσα διατριβή ασχολείται με την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η έννοια της πρόσληψης ορίζεται μέσα από την ανάγνωση και κατανόηση στοιχείων που συνδέονται, άμεσα ή έμμεσα με την ελληνική αρχαιότητα διαμέσου της μυθολογικής της παράδοσης και της γραμματείας της, καθώς και μέσα από την κωδικοποίηση αυτών των στοιχείων στη μουσική δημιουργία.

Το θεματικό και το χρονολογικό εύρος των αναφορών στον αρχαίο κόσμο αξιώνουν την αντίστοιχη επιστημονική προσέγγιση η οποία θα λαμβάνει υπόψη την πλούσια και πολυδιάστατη εκδήλωση αυτού του φαινομένου. Συνεπώς, η χρονολογική οριοθέτηση αυτού που εκλαμβάνόταν ιστορικά ως «ελληνική αρχαιότητα» ορίζεται από τις επιλογές των εκάστοτε συνθετών αντανακλώντας με αυτόν τον τρόπο την ιδιαίτερη σχέση τους με τον αρχαίο κόσμο. Ωστόσο, οφείλουμε να αποκλείσουμε από τη μελέτη μας τη χρονολογική περίοδο που εκτείνεται μετά τους ελληνιστικούς χρόνους, καθώς ήδη από τον 2^ο αιώνα π.Χ. παρατηρείται η άνοδος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Ο διαχωρισμός αυτός μεταξύ ελληνικής και

ρωμαϊκής αρχαιότητας αποδεικνύεται σε ορισμένες περιπτώσεις προβληματικός, καθώς, εμπεριέχοντας στην περίπτωση της Γαλλίας το ζήτημα της πολιτισμικής της ταυτότητας, οδηγεί σε μια εκούσια ή ακούσια σύγχυση των δύο πολιτισμών. Είναι λοιπόν αυτονόητο ότι τέτοιες περιπτώσεις θα αντιμετωπίζονται ξεχωριστά και θα λαμβάνονται υπόψη το ευρύτερο αισθητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, καθώς και η επιρροή που ασκούν στη γενικότερη πρόσληψη του αρχαίου κόσμου. Ως εκ τούτου, πρέπει να τονισθεί ότι η παρούσα διατριβή εστιάζει το ενδιαφέρον της σε μουσικά έργα όπου γίνεται σαφής αναφορά στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό (από τους ομηρικούς χρόνους μέχρι ορισμένες πτυχές της ελληνιστικής περιόδου) και δεν θα ασχοληθεί με περιπτώσεις των οποίων η θεματολογία, είτε αναφέρεται ρητά στη ρωμαϊκή αρχαιότητα, είτε δανείζεται και αναμιγνύει στοιχεία από διάφορους αρχαίους πολιτισμούς. Με αυτόν τον τρόπο, αυτή η σχετική θεματολογική ομοιογένεια λειτουργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης εικόνας αναφορικά με τη θεώρηση και την κατανόηση μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου με σαφώς προσδιορισμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά και επιτρέπει σε έναν ικανοποιητικό βαθμό την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σχετικά με την εκδήλωση και την εξέλιξη της πρόσληψης αυτής στη μουσική δημιουργία.

Είναι γνωστό ότι οι δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα συνιστούν μια άκρως ενδιαφέρουσα προς μελέτη περίοδο, καθώς συντελούνται σημαντικές εξελίξεις στην ιστορία της μουσικής, με το Παρίσι να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα με διεθνή εμβέλεια. Επιπλέον, όσον αφορά την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, η εν λόγω χρονολογική περίοδος παρουσιάζει ένα πλήθος χαρακτηριστικών που συνθέτουν μια πολυδιάστατη εικόνα, την οποία θα εξετάσουμε σύμφωνα με την προβληματική που θα εκθέσουμε στη συνέχεια. Ωστόσο, πρέπει να τονισθεί ότι η επιλογή της χρονολογικής περιόδου 1900-1918 δεν έχει ακριβή και περιοριστικό χαρακτήρα. Ασφαλώς το έτος 1900 δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να θεωρηθεί ως σημείο εκκίνησης για οποιοδήποτε καλλιτεχνικό φαινόμενο. Αντίθετα, αποτελεί το χρονολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μια πληθώρα καλλιτεχνικών ρευμάτων συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται, αντανakλώντας τις μεγάλες ιστορικές και κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται στη Δύση ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Συνεπώς, το έτος 1900 αποτελεί για τη μελέτη μας σημείο εκκίνησης μόνο στο βαθμό που αυτό συνοψίζει τα κεκτημένα του παρελθόντος και προετοιμάζει τις εξελίξεις που ακολουθούν στις επόμενες δεκαετίες. Από την άλλη πλευρά, η επιλογή του έτους 1918 έχει έναν πιο κατηγορηματικό χαρακτήρα, καθώς

μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου σηματοδοτεί σε ιστορικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο μια νέα εποχή.

Β. Έκθεση μελετών σχετικών με το θέμα. Εκφορά της προβληματικής.

Σύμφωνα με μια καθιερωμένη πλέον αντίληψη, όταν τίθεται θέμα αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα ενεργοποιείται ένα αυτονόητο αντανakλαστικό που δείχνει ως αφετηρία τη λεγόμενη περίοδο του νεοκλασικισμού και τις σχετικές δημιουργίες των Satie, Stravinsky, Honegger και Milhaud. Αυτό υποστηρίζει ο Stefan Kunze σε ένα κείμενο όπου πραγματοποιεί μια πρώτη προσέγγιση του εν λόγω θέματος, ενώ θεωρεί πως στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα η αρχαιότητα έπαιξε έναν ήσσονα ρόλο στη μουσική δημιουργία.¹ Η επιστροφή στους αρχαίους μύθους και η γενικότερη παρουσία της αρχαιοελληνικής θεματολογίας κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1920 και του 1930, συνιστούν αναμφισβήτητα ένα φαινόμενο εξαιρετικής σημασίας με πλούσιες και ποικίλες πτυχές. Τόσο μέσα από τις συχνές αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα από ένα πλήθος έργων κορυφαίων δημιουργών του 20^{ου} αιώνα, όσο και μέσα από τη σαφή εκδήλωση ενός νέου πνεύματος προσέγγισής της, η εποχή αυτή του νεοκλασικισμού αποκτά επάξια μια ιδιαίτερη βαρύτητα σε αυτόν τον τομέα. Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν θα πρέπει να αποτελεί τη βάση ώστε να επισκιάζεται και να διαστρεβλώνεται η ιδιάζουσα σχέση με την αρχαιότητα που είχε αναπτυχθεί νωρίτερα, πόσω μάλλον να επικρατεί μια απλουστευτική και γενικόλογη άποψη σύμφωνα με την οποία η περίοδος από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} ήταν εχθρική απέναντι στην αρχαιότητα και ότι σε καλλιτεχνικό επίπεδο αποτέλεσε μια στείρα εποχή. Επιπλέον, οι όποιες αναφορές στην προσέγγιση του αρχαίου κόσμου κατά την περίοδο αυτή αντιμετωπίζονται ως μια προέκταση και μια όψιμη εκδήλωση του ρομαντικού βλέμματος. Κατά την άποψή μας, η θεώρηση αυτή στηρίζεται σε μια επιπόλαιη εκτίμηση των δεδομένων, αποκρύπτοντας ή παρερμηνεύοντας πολλές διαστάσεις, μια περισσότερο ενδελεχής εξέταση των οποίων μπορεί να αποκαλύψει άγνωστες πτυχές και να αποβεί ιδιαίτερα χρήσιμη για την κατανόηση του εν λόγω ζητήματος. Ως εκ τούτου, θεωρούμε –και αυτό θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε– ότι οι δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αποτελούν μια κομβικής σημασίας

¹ Stefan Kunze, «Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts», *Auseinandersetzungen mit der Antike*, Hellmut Flashar, επιμ., C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1985-1990, σ. 168.

περίοδος όπου συνυπάρχουν τα κατάλοιπα της ρομαντικής θεώρησης του αρχαίου κόσμου, η ισχυρή και σχεδόν διαχρονική ακαδημαϊκή πρόσληψη, με τις νέες προτάσεις που διαμορφώνονται σταδιακά για την επαναπροσέγγιση του αρχαίου κόσμου. Σαφώς δεν τίθεται θέμα κάποιας ρήξης με το παρελθόν, ή κάποιας σαφούς διαχωριστικής γραμμής, αλλά μιας σιωπηλής προετοιμασίας για μια εκ νέου θεώρηση της εικόνας για την ελληνική αρχαιότητα –σημάδια της οποίας διακρίνονται ήδη κατά την εξίσου πολυσύνθετη εποχή του 19^{ου} αιώνα– και για μια διερεύνηση νέων οδών προς την κατανόηση των αξιών που αυτή εξέπεμπε. Είναι άλλωστε αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, παρότι οι δεκαετίες του 1920 και του 1930 διακρίνονται για τη σαφή τους ανατρεπτική προσέγγιση του εν λόγω θέματος, στην πραγματικότητα κληρονομούν πολλά στοιχεία από την προγενέστερη περίοδο τα οποία εκδηλώνονται σε μια επεξεργασμένη μορφή.

Η βιβλιογραφική αναζήτηση που πραγματοποιήθηκε δεν εντόπισε στη διεθνή μουσικολογική έρευνα κάποιο σχετικό πόνημα, γεγονός που δικαιολογεί και εντείνει το ενδιαφέρον μας επί του συγκεκριμένου θέματος. Οι τυχόν αναφορές σε έργα με θεματολογία δανεισμένη από την ελληνική αρχαιότητα πραγματοποιούνται, είτε μεμονωμένα στο πλαίσιο ενός περιορισμένης έκτασης κειμένου, είτε στο πλαίσιο μιας συνολικής μελέτης της εργογραφίας του εκάστοτε συνθέτη. Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο ότι με βάση τα υπάρχοντα βιβλιογραφικά δεδομένα ο ερευνητής οδηγείται σε μια αποσπασματική και μονόπλευρη θεώρηση, καθώς εξακολουθούν να υφίστανται πολλά κενά όσον αφορά την εξέταση επιμέρους παραμέτρων, την εμβάθυνση σε άγνωστες πτυχές, ώστε ο ίδιος να είναι σε θέση διαμορφώσει μια συνολικότερη και διαυγή εικόνα, κατανοώντας πλήρως τη φύση και την εκδήλωση του συγκεκριμένου ζητήματος.

Στο πλαίσιο αυτό, η προβληματική της παρούσας διατριβής αφορά τη μελέτη και την ανάλυση της πολύπλευρης προσέγγισης της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική δημιουργία των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Η πρόσληψη μιας απόμακρης γεωγραφικά και χρονικά ιστορικής εποχής αποτελεί ένα ζήτημα, η επιστημονική θεώρηση του οποίου οφείλει να λαμβάνει υπόψη της την πολυδιάστατη φύση του, ήτοι να εξετάζει και να αξιολογεί τις εκάστοτε ιστορικές, κοινωνικές, φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές πτυχές του. Συνεκτιμώντας όλες αυτές τις παραμέτρους, καθίστανται πλέον εφικτές, αφενός, η διασάφηση των αιτιών και των συνθηκών υπό τις οποίες πραγματοποιείται αυτή η προσέγγιση, αφετέρου, η έγκυρη αποκωδικοποίηση και αξιολόγηση των στοιχείων εκείνων που συνδέονται –άμεσα ή

έμμεσα– με την εκδήλωση της πρόσληψης αυτής στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ως εκ τούτου, στην προκειμένη περίπτωση, η κατανόηση του αρχαιοελληνικού κόσμου από τη γαλλική μουσική δημιουργία των αρχών του 20^{ου} αιώνα αποτελεί ένα σύνθετο ζήτημα, για την εξέταση του οποίου απαιτείται η υιοθέτηση μιας διευρυμένης οπτικής, έχοντας χαράξει όμως εξ αρχής έναν βασικό κατευθυντήριο άξονα προκειμένου να απαντηθούν συγκεκριμένα ερωτήματα που τίθενται. Μεταξύ αυτών, ιδιαίτερα σημαντικά κρίνονται τα εξής:

- Υπό ποιες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες εκδηλώνεται το ενδιαφέρον για την Αρχαία Ελλάδα;
- Πως εκδηλώνεται αυτό το ενδιαφέρον στην καλλιτεχνική δημιουργία;
- Πως διαμορφώνονται οι διάφορες προσλήψεις της ελληνικής αρχαιότητας, ποια είναι τα βασικά τους ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά και ποια η εξέλιξή τους στην εν λόγω χρονική περίοδο;
- Μπορεί να γίνει λόγος για ένα ενιαίο καλλιτεχνικό ρεύμα «ελληνικότητας», ή απλώς οι αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα αποτελούν μεμονωμένες και συμπτωματικές περιπτώσεις;
- Υπάρχουν μουσικές παράμετροι που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με την απόδοση αρχαιοελληνικών στοιχείων; Αν ναι, τότε μπορούμε να μιλάμε για «συνηθισμένες πρακτικές» που ακολουθούνται καθολικά ή για μεμονωμένη αντιμετώπιση;
- Ποια η σημασία της χρήσης αυτών των μουσικών παραμέτρων στη γενικότερη εξέλιξη της γαλλικής μουσικής και ποιες οι αισθητικές της διαστάσεις;
- Τίθεται θέμα «ελληνικότητας» για κάποιους συνθέτες και αν ναι ποιά είναι τα βασικά της χαρακτηριστικά;

Γ. Οργάνωση των κεφαλαίων.

Παρουσίαση και αιτιολόγηση της μεθοδολογίας που υιοθετείται.

Όπως προαναφέρθηκε, η βασική προβληματική της παρούσας διατριβής αφορά την εξέταση της ιστορικής εξέλιξης των διαφορετικών προσλήψεων της ελληνικής αρχαιότητας και της αντανάκλασης αυτών στη γαλλική μουσική δημιουργία κατά την περίοδο 1900-1918. Καθώς η φύση της προσέγγισης είναι πρωτίστως ιστορική, είναι προφανές ότι η οργάνωση του βασικού σκελετού της διατριβής στηρίζεται στη λογική της χρονογραφικής επισκόπησης, χωρίς ωστόσο αυτό να αποκλείει χροнологικές αποκλίσεις όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο. Στο πλαίσιο αυτό, η διατριβή χωρίζεται σε δύο μέρη προκειμένου να εξετασθούν, αφενός, το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, καθώς και ο σημαντικός ρόλος που έπαιζαν, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, οι άλλες τέχνες –και ιδιαίτερα η λογοτεχνία– στη διαμόρφωση της εκάστοτε εικόνας για την ελληνική αρχαιότητα, αφετέρου, ο τρόπος που στοιχεία των προσλήψεων αυτών υιοθετούνται από ορισμένους συνθέτες και εκδηλώνονται στα μουσικά τους έργα. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί ότι η παράλληλη μελέτη του φαινομένου αυτού – τόσο στο χώρο της λογοτεχνίας, όσο και σε αυτόν της μουσικής δημιουργίας– κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική και αποτελεί τον βασικό κατευθυντήριο άξονα της διατριβής. Μέσα από την εξέταση αυτή προκύπτουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκάστοτε προσέγγισης, με βάση τα οποία είναι έως ένα βαθμό δυνατή μια ταξινόμηση των διάφορων προσλήψεων.

Σε ένα αντίστοιχο επίπεδο, έχοντας ως δεδομένη αυτήν την κατηγοριοποίηση πραγματοποιείται η μελέτη των μουσικών έργων, ενώ παράλληλα τηρείται το ίδιο πνεύμα της χροнологικής οργάνωσης. Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο ότι ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται σε έργα που χρησιμοποιούν λογοτεχνικό κείμενο, καθώς και ότι συμπεριλαμβάνονται και έργα από τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, ανάλογα με το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν για την προβληματική μας. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι μια εξαντλητική ανάλυση του συνόλου των έργων θεωρείται άσκοπη, δεδομένου του πλήθους και της παρουσίας επιμέρους παραμέτρων που δεν εμπίπτουν στο ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας διατριβής.² Αντίθετα, η επιλογή και η φύση της προσέγγισής τους καθορίζεται πρωτίστως από:

² Το σύνολο των έργων αυτής της περιόδου παρατίθεται στο Παράρτημα 2, σσ. 458-466.

- τη σημασία του εκάστοτε έργου, είτε ως αντιπροσωπευτική έκφραση μιας συγκεκριμένης πρόσληψης, είτε ως αμάλγαμα στοιχείων από διάφορες προσεγγίσεις της ελληνικής αρχαιότητας,
- τις τεχνικές και αισθητικές παραμέτρους που εμπεριέχονται σε αυτό και σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την εκδήλωση των προσεγγίσεων αυτών,
- τη χρήση λογοτεχνικού κειμένου δανεισμένου ή εμπνευσμένου από την ελληνική αρχαιότητα και το ρόλο που αυτό παίζει στη διαμόρφωση αυτών των παραμέτρων,
- τη μοναδικότητα και το βαθμό πρωτοτυπίας του όσον αφορά την ιδιαίτερη σχέση που εκφράζει με τον αρχαίο κόσμο, αλλά και την ενδεχόμενη επιρροή του σε άλλους συνθέτες.

Ως εκ τούτου, οι δύο βασικοί στόχοι με βάση τους οποίους εξετάζεται το εκάστοτε έργο είναι:

- ο εντοπισμός, η ανάδειξη και η αξιολόγηση των τεχνικών και αισθητικών εκείνων παραμέτρων διαμέσου των οποίων αποδίδεται η εκάστοτε πρόσληψη,
- η εξέταση και αποκωδικοποίηση της σχέσης μουσικής και λόγου στις περιπτώσεις χρήσης κειμένου.

Όπως διαφαίνεται από τα παραπάνω, η επιλογή και η οργάνωση των μουσικών έργων, αφενός, ακολουθεί μια όσο το δυνατόν πιστή χρονολογική σειρά, ενώ, αφετέρου, λαμβάνοντας υπόψη τις εκάστοτε ιδιαιτερότητες, εντάσσει τη μελέτη τους σε ξεχωριστά κεφάλαια σύμφωνα με την κατεύθυνση της προβληματικής που υιοθετείται. Ως εκ τούτου, το έργο του εκάστοτε συνθέτη εξετάζεται είτε συνολικά (στο πλαίσιο ειδικού κεφαλαίου αφιερωμένου σε αυτόν), είτε κατανέμεται σε διαφορετικά κεφάλαια όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται τόσο η γενικότερη συμβολή του, όσο και η ιδιαιτερότητα του έργου του στο πλαίσιο των διαφορετικών προσλήψεων της ελληνικής αρχαιότητας.

Όπως προαναφέρθηκε, η υιοθέτηση της χρονολογίας 1900 ως σημείο εκκίνησης έχει έναν σχετικό χαρακτήρα. Είναι επίσης ευνόητο ότι κάθε μουσικολογική μελέτη οφείλει να λαμβάνει υπόψη της το ιστορικό, κοινωνικό και γενικότερο καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται το αντικείμενο του ενδιαφέροντός της. Ως εκ τούτου, προκειμένου να τηρηθεί η ιστορική συνοχή αλλά

και η αισθητική συνάφεια, κρίνεται απαραίτητη η εξέταση από ιστορική και καλλιτεχνική έποψη των τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό, το πρώτο μέρος αφορά την επισκόπηση των βασικών ιστορικών και καλλιτεχνικών παραμέτρων που σχετίζονται άμεσα ή έμμεσα με την ανακίνηση του ενδιαφέροντος για την ελληνική αρχαιότητα από τον 19^ο αιώνα έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}.

Η πρώτη ενότητα αφορά την εξέταση των ιστορικών δεδομένων που διαμόρφωσαν το πεδίο για την ανάπτυξη του ενδιαφέροντος των Γάλλων για την αρχαία Ελλάδα. Το πρώτο κεφάλαιο (1.A.) αναφέρεται στο κίνημα του φιλελληνισμού που διέτρεξε όλο τον 19^ο αιώνα και άφησε ανεξίτηλα σημάδια στον τρόπο με τον οποίο προσεγγιζόταν και προβαλλόταν η ελληνική αρχαιότητα. Μια σύντομη επισκόπηση των πολιτικών, ιδεολογικών και καλλιτεχνικών πτυχών του κινήματος αυτού, καθώς και του σημαντικού ρόλου που έπαιξαν, αφενός, η ταξιδιωτική λογοτεχνία, αφετέρου, η έξαρση του επιστημονικού ενδιαφέροντος μέσα από τις ανασκαφές, συνεισφέρει στη διαφώτιση του ευρύτερου πλαισίου εντός του οποίου εκδηλώθηκε το αρχαιολατρικό πνεύμα.

Αντίστοιχα, στο επόμενο κεφάλαιο (1.B.) εξετάζονται οι ιστορικές και κοινωνικές παράμετροι που ευνόησαν τη στροφή προς τα ιδεώδη που εξέφραζε η αρχαία Ελλάδα, ως αντίδοτο στα δεινά του πολυτάραχου 19^{ου} αιώνα. Από τη γοητεία που ασκούσαν οι διαχρονικές ουμανιστικές αξίες, μέχρι την τροφοδοσία ακραίων ιδεολογιών (εθνικισμός, αντισημιτισμός), η ελληνική αρχαιότητα προβλήθηκε και κατανοήθηκε μέσα από ένα πλουραλιστικό πνεύμα το οποίο αποτυπώθηκε, τόσο στις έντονες επιστημονικές διαμάχες μεταξύ των ειδημόνων, όσο και στην συνεχή ανακίνηση του ενδιαφέροντος των φιλέρευνων αρχαιολατρών.

Έχοντας σκιαγραφήσει τις βασικές πτυχές των ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούσαν τον 19^ο αιώνα, κρίνεται απαραίτητη η μελέτη των επόψεων της ελληνικής αρχαιότητας έτσι όπως αυτές εκδηλώνονται στην καλλιτεχνική δημιουργία εκείνης της εποχής. Στη δεύτερη ενότητα του πρώτου μέρους εξετάζονται οι διαφορετικές προσεγγίσεις που καλλιεργήθηκαν από τα κύρια καλλιτεχνικά ρεύματα, με ιδιαίτερη έμφαση στο χώρο της λογοτεχνίας, και η σχέση που ανέπτυξαν με την αρχαία Ελλάδα. Είναι αυτονόητο ότι ούτε η ελληνική αρχαιότητα συστήνεται στη φαντασία των Γάλλων σαν ενιαία εικόνα, ούτε οι όποιες εικόνες αναφύονται σε αυτούς με τρόπο αυτόματο και αδιαμεσολάβητο. Ως εκ τούτου, βασικός στόχος αυτής της επισκόπησης είναι να καταδειχθεί ο πλουραλισμός

των προσλήψεων, η ενδεχόμενη δημιουργία ξεχωριστών και με ενιαία χαρακτηριστικά προσεγγίσεων της αρχαίας Ελλάδας. Στο πλαίσιο αυτό, διακρίνονται διάφορες τάσεις οι οποίες ταξινομούνται σε αντίστοιχα κεφάλαια. Το πρώτο εξ αυτών (2.A.), αναφέρεται στην εξιδανικευμένη εικόνα του αρχαίου κόσμου που καλλιέργησε το ακαδημαϊκό πνεύμα και στην ισχυρή επιρροή του σε πολλούς τομείς της διανόησης και της τέχνης. Η κυριαρχία μιας εύτακτης, ορθολογιστικής και απολλώνιας αρχαιότητας, η καλλιέργεια ενός αρτηριοσκληρωτικού κλασικισμού και ενός συντηρητικού πνεύματος, η παραποίηση των μύθων, η σύγχυση –εκούσια ή μη– με τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, αλλά και ο ρόλος μιας «εξωτικής» εικόνας της αρχαίας Ελλάδας αποτελούν θέματα που θίγονται και των οποίων ο ρόλος αξιολογείται στο πλαίσιο της διαμόρφωσης μιας γενικότερης ακαδημαϊκής πρόσληψης.

Από την άλλη πλευρά, κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, αναπτύσσεται παράλληλα μια τάση αμφισβήτησης των ακαδημαϊκών προτύπων, μέσα από την προβολή μιας περισσότερο «ευλύγιστης» προσέγγισης του αρχαίου κόσμου (βλ. κεφ. 2.B.). Στο πλαίσιο αυτό, ο αρχαιοελληνικός παγανισμός και το διονυσιακό στοιχείο έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια αυτής της νέας εικόνας, λειτουργώντας ως ένα ιδανικό κοινωνικό πρότυπο και ως αντίδοτο στις δυσμενείς ιστορικές συνθήκες, αντανakλώντας τις έντονες ιδεολογικές διαμάχες εκείνης της εποχής. Λόγιοι, καλλιτέχνες και πάσης φύσεως «ανήσυχοι» διανοούμενοι ενέκυσαν σε πολλές άγνωστες ή παρεξηγημένες πτυχές του αρχαίου κόσμου απορρίπτοντας τον δογματισμό που διέκρινε το συντηρητικό πνεύμα των «ακαδημαϊκών ελληνιστών» και δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για τη γόνιμη αξιοποίησή τους στις τέχνες. Παρακολουθώντας την εξέλιξη αυτής της τάσης στην καλλιτεχνική δημιουργία της εν λόγω χρονολογικής περιόδου, δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο χώρο της λογοτεχνίας, καθώς στην τελευταία αποτυπώνονται ανάγλυφα τα ιδιαίτερα και δηλωτικά στοιχεία της εκάστοτε πρόσληψης. Στο πλαίσιο αυτό, η συμβολή κινημάτων όπως αυτό του παρνασσισμού (κεφ. 2.B.i.), του συμβολισμού (κεφ. 2.B.iii.), αλλά και τάσεων που δεν εκδηλώνονται ως αυτόνομα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως η αισθητική των *fêtes galantes* (κεφ. 2.B.ii.) και οι αντίστοιχες αναζητήσεις της λεγόμενης εποχής «*fin de siècle*» (κεφ. 2.B.iv.), εξετάζεται στα αντίστοιχα υποκεφάλαια που ακολουθούν. Με αυτόν τον τρόπο, επιτυγχάνεται μια συνολική θεώρηση των διαφορετικών καλλιτεχνικών προσεγγίσεων της ελληνικής αρχαιότητας και καθίσταται δυνατή η παρακολούθηση της πορείας της παγανιστικής και της διονυσιακής πρόσληψης, από

τη φορμαλιστική θεώρηση των παρνασσιστών, μέχρι τις εκζητήσεις και την ακραία εκλέπτυνση των «παρακμιακών» [décadents].

Τέλος, σε ξεχωριστό κεφάλαιο (2.Γ.) εξετάζονται το κίνημα της «Ρωμανικής Σχολής» [École Romane] του Jean Moréas, αλλά και οι απόψεις του Charles Maurras όπου απορρίπτονται οι υπερβολές του παγανισμού και του διονυσιασμού, έτσι όπως αυτές εκφράστηκαν από τους συμβολιστές και την αισθητική fin de siècle και προτάσσεται η επαναφορά σε μια νέα θεώρηση του κλασικού πνεύματος και των διαχρονικών ουμανιστικών αξιών που εξέπεμπε η ελληνική αρχαιότητα. Στο πλαίσιο αυτό, γίνεται και μια αναφορά στη λεγόμενη «λογοτεχνία του γαλλικού νότου» όπου προβάλλονται οι λατινογενείς ρίζες του γαλλικού πολιτισμού σε σημείο ώστε να γίνεται λόγος για μια «κλασική αναγέννηση».

Έχοντας μελετήσει την εξέλιξη και τις βασικές πτυχές της προσέγγισης του αρχαιοελληνικού κόσμου από τη γαλλική διανόηση και την καλλιτεχνική δημιουργία κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, καθίστανται πλέον εφικτοί, τόσο ο προσδιορισμός της σχέσης του εκάστοτε συνθέτη με τις εν λόγω πτυχές, όσο και ο εντοπισμός και η αποκωδικοποίηση των δηλωτικών στοιχείων της εκάστοτε πρόσληψης στο πλαίσιο μουσικών έργων. Ωστόσο, σε ένα πρώτο στάδιο, κρίνεται σημαντική η εξέταση των επιστημονικών δεδομένων που ίσχυαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γύρω από το θέμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί η σημασία που έχει για τη μελέτη μας η ιδιάζουσα σχέση μεταξύ των μουσικολογικών γνώσεων σε αυτό το ζήτημα και της γενικότερης πρόσληψης του αρχαίου κόσμου. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ορισμένες περιπτώσεις αυτή η σχέση λειτουργούσε αμφίδρομα, καθώς αφενός, ο εμπλουτισμός των γνώσεων για την αρχαία ελληνική μουσική συνέβαλλε στην επιβεβαίωση ή στη διάψευση αισθητικών κριτηρίων που αφορούσαν την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, αφετέρου, πολλά στοιχεία της εκάστοτε πρόσληψης συνιστούσαν αδιαμφισβήτητα αισθητικά πρότυπα παίζοντας έναν αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας, όχι απαραίτητα αντικειμενικής, εικόνας για την αρχαία ελληνική μουσική.

Ως εκ τούτου, η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους της διατριβής έχει ως κύριο θέμα την εξέλιξη της μουσικολογικής έρευνας εκείνης της εποχής σε αυτόν τον τομέα και τον αντίκτυπό της στη μουσική δημιουργία. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον των μελετητών, σε συνδυασμό με τις επιτυχίες στον τομέα της αρχαιολογίας (ανακάλυψη δύο ύμνων στον Απόλλωνα στους Δελφούς το 1893) οδήγησαν στον εμπλουτισμό των θεωρητικών γνώσεων και καλλιέργησαν την ελπίδα για μια

πληρέστερη εικόνα της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων (βλ. κεφ. 1.Α.). Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζονται διάφορες απόπειρες αποκατάστασης και αξιοποίησης των ευρημάτων στη μουσική σύνθεση, ενώ λαμβάνεται υπόψη και το γεγονός ότι ορισμένα τεχνικά ζητήματα συνδέθηκαν με αισθητικές τάσεις δημιουργώντας ένα σύνολο από άτυπες συμβάσεις τις οποίες ο εκάστοτε συνθέτης υιοθετούσε κατά το δοκούν.

Μεταξύ αυτών, το ζήτημα της κατανόησης και της αξιοποίησης των αρχαιοελληνικών τρόπων μελετάται σε ξεχωριστό κεφάλαιο (1.Β.), όπου αναδεικνύεται η πολυδιάστατη εκδήλωσή του διαμέσου ενός σύνθετου πλέγματος που αφορούσε, αφενός τη γαλλική μουσική παράδοση (παλαιότερες τροπικές αναζητήσεις, γρηγοριανό μέλος) (κεφ. 1.Β.i.), αφετέρου, το παράλληλο ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε για το ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι (κεφ. 1.Β.ii.). Η αξιοποίηση της τροπικότητας στο πλαίσιο έργων με αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα διερευνάται μέσα από αντιπροσωπευτικά παραδείγματα έργων ώστε να εκτιμηθεί και να αξιολογηθεί ο ρόλος της, τόσο στο επίπεδο της λειτουργίας της ως μουσικός αρχαϊσμός, όσο και σε αυτό της διεύρυνσης των εκφραστικών δυνατοτήτων και της εν γένει μουσικής πρωτοπορίας εκείνης της εποχής.

Στη δεύτερη ενότητα μελετάται η εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας και η αποτύπωσή της στη μουσική δημιουργία, από τις ακαδημαϊκές συμβάσεις που κληροδότησε ο 19^{ος} αιώνας, έως τις ποιητικές προσεγγίσεις των καλλιτεχνικών κινημάτων και τάσεων που εξετάστηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής. Το πρώτο κεφάλαιο (2.Α.) εξετάζει τις τεχνικές και τις αισθητικές παραμέτρους της «ακαδημαϊκής Ελλάδας», εμποτισμένης με τα πρότυπα και τις συμβάσεις αυτού που ήταν καθολικώς αποδεκτό ως «κλασικό ιδεώδες». Αυτό το αισθητικό στερεότυπο ήταν βαθιά ριζωμένο στη συνείδηση των αρχαιολατρών και είχε τεράστια απήχηση σε μεγάλη μερίδα συνθετών, επιφανέστερη περίπτωση των οποίων ήταν ο Saint-Saëns. Επιπλέον, ο θεσμός του «Διαγωνισμού της Ρώμης» [Concours de Rome] αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης θεμάτων από την ελληνική αρχαιότητα όπου αποτυπώνονται διάφανα τα σημάδια της αποκλειστικής καλλιέργειας του επίσημου ακαδημαϊσμού. Το ζήτημα αυτό αποτελεί μια πτυχή μόνο της γενικότερης κρατικής χειραγώγησης και της παρεμβατικής πολιτικής που ασκούσε το κράτος στις τέχνες και ιδιαίτερα στο χώρο της μουσικής. Υπό το πνεύμα αυτό, εξετάζεται η περίπτωση του Saint-Saëns, καθώς μέσα από

ορισμένα του έργα αποκωδικοποιείται ακριβώς αυτή η επίσημη θεώρηση και ερμηνεία των κλασικών αξιών.

Στο επόμενο κεφάλαιο (2.B.) πραγματοποιείται μια συνολική εκτίμηση σχετικά με την παρουσία της ελληνικής αρχαιότητας στα σκηνικά είδη του θεάτρου, του μπαλέτου και της όπερας, ενώ ιδιαίτερη μνεία γίνεται στον θεσμό των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ που εγκαινιάστηκε σε πόλεις της νότιας Γαλλίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Μέσα από αυτή την επισκόπηση διερευνώνται σε αντίστοιχα υποκεφάλαια (2.B.i-iii) η επιρροή της επίσημης προσέγγισης του αρχαίου κόσμου στο χώρο του θεάτρου και ο ανάλογος αντίκτυπος στη σύνθεση της σκηνικής μουσικής, η κατάσταση που επικρατούσε στο είδος του μπαλέτου, καθώς και η ιδιαίτερη σχέση της όπερας –έτσι όπως το είδος αυτό εξελίχθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα– με τα μυθολογικά θέματα. Ξεχωριστό υποκεφάλαιο (2.B.iv.) καταλαμβάνει η εγκαινίαση θεατρικών και άλλων σκηνικών παραστάσεων σε αρχαία θέατρα της νότιας Γαλλίας, καθώς αυτή συντελείται στο πλαίσιο μιας πολιτιστικής αποκέντρωσης και κυρίως υπό το ιδεολογικό ρεύμα της επανάκτησης των λατινογενών αξιών του γαλλικού πολιτισμού. Οι συμβολισμοί που αυτή η κίνηση φέρει εκδηλώνονται σε διάφορα επίπεδα, ενώ ορισμένα εξ αυτών αφορούσαν άμεσα συνθέτες εκείνης της εποχής οι οποίοι ενεπλάκησαν σε αυτόν τον χώρο μέσα από τη δημιουργία έργων ειδικά προορισμένων για τις παραστάσεις αυτές. Κατά την εξέταση αυτή, αφενός, ανιχνεύονται στοιχεία ιστορικής, κοινωνικής αλλά και καλλιτεχνικής υφής τα οποία τέθηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής, αφετέρου, ανακύπτουν επιμέρους θέματα των οποίων ο ρόλος συνεκτιμάται στο πλαίσιο της παρούσας προβληματικής.

Στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους (2.Γ.) θίγεται το πολυδιάστατο θέμα του εθνικισμού έτσι όπως αυτός εκδηλώθηκε στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη μουσική. Λαμβάνοντας υπόψη τους ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες που τέθηκαν στο πρώτο μέρος της διατριβής (2^ο κεφάλαιο), εξετάζονται οι συνθήκες υπό τις οποίες ενεργοποιούνται τα εθνικιστικά αντανάκλαστα στο χώρο της μουσικής δημιουργίας, καθώς και τον σημαντικό ρόλο που έπαιξε προς αυτή την κατεύθυνση η μεγάλη απήχηση των θεωριών και του έργου του Wagner. Στο πλαίσιο αυτό, καταγράφονται, αφενός, η ανάγκη ενός προσδιορισμού των εγγενών χαρακτηριστικών της γαλλικής μουσικής –σε αντιπαραβολή ή αντιπαράθεση με αυτά της γερμανικής–, αφετέρου, μια τάση προστατευτισμού από τις «βλαβερές» ξένες επιρροές, κορυφαία εκδήλωση της οποίας υπήρξε, όπως θα υποστηριχθεί, η

ίδρυση της Société Nationale de Musique. Στόχος του κεφαλαίου αυτού είναι να εντοπιστεί ανάμεσα στο γενικότερο ιδεολογικό υπόβαθρο ο ρόλος που έπαιξε στις εθνικιστικές αυτές εξάρσεις η επίκληση στις λατινογενείς ρίζες του γαλλικού πολιτισμού. Η καλλιτεχνική ενδοσκόπηση των Γάλλων, τόσο μέσω του αυξανόμενου ενδιαφέροντος για το γαλλικό δημοτικό τραγούδι, όσο και μέσω της εκ νέου ανακάλυψης της λόγιας παράδοσης του 18^{ου} αιώνα (κυρίως μέσα από το έργο του Rameau), εμπεριείχε σε μεγάλο βαθμό αναφορές στις αξίες που κληροδοτήθηκαν στη Γαλλία από το αρχαίο ελληνικό πνεύμα. Είναι επίσης σημαντικό να ερευνηθεί σε ποιο βαθμό τα προβαλλόμενα λατινογενή πολιτισμικά χαρακτηριστικά, με βάση τα οποία πραγματοποιήθηκε ο επαναπροσδιορισμός της εθνικής μουσικής ταυτότητας, κατανοήθηκαν και εκδηλώθηκαν με διακριτό, σαφή και ενιαίο τρόπο ή απλώς αποτέλεσαν μέρος ενός ευρύτερου ιδεολογικού πλαισίου με διάσπαρτες και ποικίλης φύσεως εκδηλώσεις.

Κατόπιν αυτής της ανασκόπησης στην ακαδημαϊκή πρόσληψη που καλλιεργήθηκε τον 19^ο αιώνα και της εξέτασης των επιμέρους ιδεολογικών και καλλιτεχνικών παραμέτρων που αφορούν τη στροφή προς τις αξίες της ελληνικής αρχαιότητας, κρίνεται σκόπιμη η μελέτη της εξέλιξης του φαινομένου αυτού στη μουσική έχοντας ως κύριο άξονα την αντίστοιχη πρόσληψη που κυριάρχησε στα λογοτεχνικά ρεύματα εκείνης της εποχής. Στο πλαίσιο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι βασικό σημείο με βάση το οποίο επιχειρήθηκε η απαγκίστρωση από την αρτηριοσκληρωτική ακαδημαϊκή προσέγγιση ήταν η εκ νέου θεώρηση και κατανόηση της παγανιστικής αρχαιότητας, η προβολή μιας περισσότερο «ευλύγιστης» εικόνας της μέσω του διονυσιακού στοιχείου, αλλά και η προσφυγή σε μια επικούρεια πρόσληψη η οποία αφορούσε κυρίως την ελληνιστική εποχή. Στο τέταρτο κεφάλαιο (2.Δ.) εξετάζονται οι ιδεολογικές και καλλιτεχνικές πτυχές του αρχαιοελληνικού παγανισμού, καθώς και η διαφορετική κατανόηση που τύχαινε σε κάθε περίπτωση: από τη «γραφική» αντιμετώπιση του επίσημου ακαδημαϊκού πνεύματος, μέχρι την προσπάθεια ουσιαστικής αφομοίωσης και αξιοποίησης των βαθύτερων φιλοσοφικών και καλλιτεχνών εννοιών που αυτός έφερε. Προκειμένου να μελετηθεί η εξέλιξη του φαινομένου αυτού και να αξιολογηθούν η παρουσία και ο ρόλος του στη μουσική δημιουργία, κρίνεται σκόπιμη η συνεκτίμηση των στοιχείων από τον ευρύτερο χώρο της λογοτεχνίας και ιδιαίτερα της ποίησης. Στο πλαίσιο αυτό, το είδος της *mélodie* κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς παρέχει τις δυνατότητες μιας παράλληλης παρακολούθησης του φαινομένου αυτού και μιας αποκωδικοποίησης των σχέσεων

που αναπτύσσονται μεταξύ ποίησης και μουσικής (βλ. κεφ. 2.Δ.i.). Έχοντας ως βάση την παράλληλη αυτή μελέτη, τα επόμενα υποκεφάλαια καταγράφουν την εξέλιξη της ιδιαίτερης πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας από το εκάστοτε λογοτεχνικό ρεύμα μέσα από αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις έργων. Ασφαλώς η χρήση κειμένου αποτελεί κορυφαίο κριτήριο στην επιλογή του κάθε μουσικού έργου, κάτι που ωστόσο δεν αποκλείει από το ερευνητικό μας πεδίο έργα απόλυτης μουσικής στα οποία αποτυπώνονται με έμμεσο τρόπο στοιχεία από την εκάστοτε πρόσληψη. Σύμφωνα με την πρακτική που ακολουθήθηκε στο πρώτο μέρος της διατριβής, το λογοτεχνικό κίνημα του παρνασσισμού λαμβάνεται ως αφετηρία μιας νέας θεώρησης του αρχαίου κόσμου, η οποία επηρέασε αρκετούς συνθέτες εκείνης της εποχής (βλ. κεφ. 2.Δ.ii.). Σε αντίστοιχα υποκεφάλαια μελετώνται οι αντίστοιχες προσλήψεις που καλλιεργήθηκαν από τάσεις και ρεύματα όπως η αισθητική των *fêtes galantes* (2.Δ.iii.), ο συμβολισμός και το πνεύμα της εποχής *fin de siècle* (2.Δ.iv.).

Είναι αυτονόητο ότι το έτος 1900, όπως έχει υποστηριχθεί, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα σημείο εκκίνησης και δεν μπορεί να λειτουργήσει περιοριστικά στην ανάπτυξη της προβληματικής που υιοθετείται. Ως εκ τούτου, επισημαίνεται ότι καθ'όλη την εξέταση αυτή θα ληφθούν υπόψη και έργα τα οποία ανήκουν χρονολογικά στον 19^ο αιώνα, καθώς αυτό θα συνεισφέρει στη συνολικότερη θεώρηση της εξέλιξης και στην πληρέστερη κατανόηση των επιμέρους πτυχών του συγκεκριμένου ζητήματος.

Πρέπει επίσης να υπογραμμιστεί ότι η ταξινόμηση των διαφόρων προσλήψεων που προτείνεται δεν συνιστά απαραίτητα ένα άκαμπτο πλαίσιο, βάσει του οποίου θα επιχειρηθεί να ενταχθούν έργα και συνθέτες στην τάδε ή δείνα κατηγορία. Είναι εύλογα κατανοητό ότι δεν τίθεται πάντα θέμα μιας τέτοιας αυστηρής κατάταξης, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις οι συνθέτες έπλασαν μια προσωπική εικόνα για τον αρχαίο κόσμο γεγονός που κατοπτρίστηκε ανάλογα στα έργα τους, μια περιοριστική εξέταση και μια ισοπεδωτική αντιμετώπιση των οποίων θα αναδείκνυαν μια ελλιπή εικόνα και μοιραία θα οδηγούσαν σε λανθασμένα συμπεράσματα. Ως εκ τούτου, πρέπει να σημειωθεί ότι η ταξινόμηση αυτή αποκτά έναν σχετικό χαρακτήρα και έναν κατατοπιστικό ρόλο, ώστε να προσδιορίζεται και να διασαφηνίζεται σε κάθε περίπτωση η ιδιάζουσα σχέση με την ελληνική αρχαιότητα και η αποτύπωσή της στο μουσικό έργο. Αντίστοιχα, σε τεχνικό επίπεδο έχει ενδιαφέρον να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίον αξιοποιούνται από τον κάθε συνθέτη οι κοινώς αποδεκτές συμβάσεις –για τις οποίες γίνεται λόγος στην πρώτη

ενότητα του δεύτερου μέρους της διατριβής— καθώς και πώς αυτές μεταλλάσσονται και λειτουργούν διαφορετικά στο πλαίσιο της εκάστοτε πρόσληψης. Με τον τρόπο αυτό, αφενός, αναδεικνύονται η πολυδιάστατη υφή και η δυναμική του συγκεκριμένου ζητήματος, αφετέρου, παρέχεται η δυνατότητα μιας —κατά περίπτωση— μεμονωμένης εξέτασης και μιας εμβάθυνσης στην προσωπική σχέση που είχε ο κάθε συνθέτης με την ελληνική αρχαιότητα.

Ο Gabriel Fauré αποτελεί ακριβώς μια ιδιαίτερα σημαντική περίπτωση συνθέτη, στο έργο του οποίου αποτυπώνονται πολλές πτυχές της πρόσληψης του αρχαιοελληνικού κόσμου. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στην περίπτωση του Fauré αυτό που ονομάστηκε «ελληνικότητα» [«hellénisme»] δεν αφορούσε μόνο τις αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα που πραγματοποιούνταν σε ορισμένα έργα του, αλλά συνιστούσε μια γενικότερη αισθητική ιδιότητα η οποία του αποδόθηκε και η οποία αποτέλεσε ένα από τα κύρια διακριτά σημεία της καλλιτεχνικής του ιδιοσυγκρασίας. Ως εκ τούτου, η τρίτη ενότητα του δεύτερου μέρους αφιερώνεται αποκλειστικά σε αυτόν, καθώς παρουσιάζει ένα ξεχωριστό ενδιαφέρον για την προβληματική μας. Στο πρώτο κεφάλαιο (3.A.) μελετάται διεξοδικά το ζήτημα της «ελληνικότητας» του Fauré, έτσι όπως αυτή κατανοήθηκε από τους σύγχρονους μελετητές του, διερευνώντας και αξιολογώντας τις ποικίλες αισθητικές της παραμέτρους, ενώ τα δύο επόμενα κεφάλαια (3.B., 3.Γ.) εξετάζουν τις ποικίλες εκδηλώσεις της στη δημιουργία του και συγκεκριμένα σε δύο από τα αντιπροσωπευτικότερα για το εν λόγω ζήτημα έργα του: τη λυρική τραγωδία *Prométhée* [*Προμηθέας*] (1900) και το λυρικό δράμα *Pénélope* [*Πηνελόπη*] (1912).

Με τη διεξοδική μελέτη της περίπτωσης του Fauré καλύπτεται ολόκληρο το εύρος της προβληματικής μας, καθώς έχουν πλέον θιχτεί όλες οι πτυχές και έχουν εξετασθεί όλες οι παράμετροι της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας στην εν λόγω χρονική περίοδο. Στην πραγματικότητα, ο Fauré, όπως θα διαπιστώσουμε, συνοψίζει την πολυδιάστατη θεώρηση του αρχαίου κόσμου που καλλιέργησε η εποχή του, κλείνοντας ουσιαστικά με τη βαρύνουσα σημασία συμβολή του το θέμα αυτό και προαναγγέλλοντας με διακριτικό τρόπο το νέο πνεύμα που θα εκδηλωθεί σε αυτόν τον τομέα με τους μεταγενέστερους συνθέτες και το κίνημα του νεοκλασικισμού.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

«Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα»

1. Το ιστορικό πλαίσιο

A. Ο ρόλος του φιλελληνισμού

Το 1903 ο Armand Louvel έγραφε ότι «ο γαλλικός λαός είναι φιλέλληνας [...] αγαπά την Ελλάδα όπως ο ευεργέτης τον υπόχρεό του, αλλά και από φιλευσπλαχνία [...], από παραδοσιακό ρομαντισμό, από μια παμπάλαια συνήθεια».¹ Με αυτά τα λόγια ο Louvel συνόψιζε όλη την πορεία του γαλλικού φιλελληνικού κινήματος που αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα. Τόσο στη Γαλλία όσο και στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, το φιλελληνικό κίνημα είχε τις ρίζες του στον θαυμασμό προς το αρχαιοελληνικό πνεύμα, το οποίο τροφοδότησε ιδεολογικά, πολιτικά και πολιτισμικά τον δυτικό κόσμο. Στη γαλουχημένη στις ανθρωπιστικές αξίες Γαλλία του κλασικισμού και της Επανάστασης του 1789, το όνομα της Ελλάδας ανακαλούσε στη μνήμη τον αρχαιοελληνικό κόσμο και ό,τι αυτός σηματοδοτούσε για τους πνευματικούς ανθρώπους.

Η όλη εξέλιξη του φιλελληνικού κινήματος στη Γαλλία και η διαμόρφωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είναι άμεσα συνυφασμένες με την επιβεβαίωση, τη διάγνωση και την αναθεώρηση ενός συνόλου ιδεών και αξιών, κληρονομιά μιας μακρόχρονης παράδοσης. Είναι γεγονός ότι η προσήλωση των Γάλλων στον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα βασίστηκε στα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης και διακρίθηκε, σε σχέση με το φιλελληνικό ενδιαφέρον των άλλων χωρών, από τον έντονο συναισθηματισμό της. Οι ίδιοι προέβαλλαν την ανιδιοτέλεια του ζήλου τους, θεωρώντας τα αντίστοιχα φιλελληνικά κινήματα της Αγγλίας και της Γερμανίας ως υποκινούμενα από πολιτικές επιδιώξεις. Η πεποίθησή τους ότι αποτελούν τους πνευματικούς απογόνους των αρχαίων Ελλήνων² και ότι η Ελληνική Επανάσταση σηματοδοτεί μια νέα εποχή για το μέλλον της ευρωπαϊκής ηπείρου, έπαιξε

¹ Armand Louvel, «L'influence française en Grèce», *La Revue Bleue*, 25, 20 Ιουνίου 1903, σ. 792.

² Ο Chateaubriand έγραφε το 1825 ότι «η Γαλλία [είναι] η μεγαλύτερη κόρη της Ελλάδας, στο θάρος, στην ιδιοφυΐα και στις τέχνες». Βλ. François René Chateaubriand, *Appel en faveur de la cause des Grecs*, Le Normant Père, Παρίσι 1825, σ. 20, στο Sophie Basch, *Le Mirage Grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846-1946)*, Hatier, Παρίσι 1995, σ. 18.

καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της στάσης αυτής. Με επικεφαλής τους σημαντικούς παράγοντες της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, αλλά και με τον έντονο ζήλο που διέκρινε τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, η Γαλλία –ως θεματοφύλακας των αθάνατων ουμανιστικών αξιών που κληροδότησε η αρχαιότητα– στήριξε σθεναρά τον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα. Παράλληλα, η ίδια προβλήθηκε ως «ευεργέτης» ενός καταπιεσμένου έθνους, γεγονός που μαρτυρά τη διττή φύση του γαλλικού φιλελληνικού κινήματος εμπεριέχοντας: αφενός, τη σχέση σεβασμού απέναντι στις αξίες που η (αρχαία) Ελλάδα μετέδωσε στη Δύση, αφετέρου, την καλλιέργεια μιας «υπόχρεης»³ στάσης του νεότερου ελληνικού έθνους απέναντι στους Γάλλους για την πολύτιμη συμβολή τους στην περαιτέρω διατήρηση και ανάδειξη αυτών των αξιών.

Μεταξύ άλλων, η ταξιδιωτική λογοτεχνία της εποχής, προϊόν των περιηγήσεων που πραγματοποιήθηκαν από λογίους και καλλιτέχνες στην Ελλάδα αλλά και στην ευρύτερη περιοχή, παρείχε μια εξιδανικευμένη εικόνα τροφοδοτώντας τη φαντασία των Γάλλων οι οποίοι είχαν πλέον κάθε λόγο να ελπίζουν σε μια αναγέννηση του αρχαιοελληνικού κόσμου. Το πολύτομο έργο *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce au IV^e siècle de l'ère vulgaire*, [*Ταξίδι του Νέου Ανάχαρση στην Ελλάδα τον τέταρτο αιώνα π.Χ.*] (Παρίσι 1788), σε μορφή αφηγηματικού οδοιπορικού, του γάλλου αββά, αρχαιοδίφη και ακαδημαϊκού Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) –το οποίο μεταφράστηκε στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες και γνώρισε τεράστια πανευρωπαϊκή επιτυχία μέσα από μεγάλο αριθμό επανεκδόσεων– αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο και το σημείο αναφοράς για όλη την ταξιδιωτική φιλολογία που αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα στη Γαλλία. Προσφέροντας ένα πανόραμα της αρχαίας Ελλάδας και ιδίως της δημοκρατικής Αθήνας και της Σπάρτης του 4^{ου} αιώνα π.Χ. ο Barthélemy, διαμέσου του ήρωά του, παρέθετε για πρώτη φορά μια τόσο λεπτομερειακή περιγραφή του αρχαίου βίου, χωρίς ωστόσο να αποφεύγει τα στερεότυπα στα οποία παρέπεμπε η επιφανειακή εικόνα μιας ανάλαφρης, κομψής και φιλήδονης ελληνικής αρχαιότητας. Δεν είναι τυχαίο ότι οι επίγονοί του ήλπιζαν, ταξιδεύοντας οι ίδιοι στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα, να βιώσουν αυτό που εκείνοι εκλάμβαναν ως αρχαιοελληνικό μεγαλείο. Επιφανέστερος μεταξύ αυτών, ο συγγραφέας François René Chateaubriand (1768-1848) εξέδωσε το 1811 το *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, έργο στο οποίο περιγράφεται με γλαφυρότητα το ελληνικό

³ Βλ. την υποσημείωση 1.

τοπίο, ενώ δεν απουσιάζουν οι ονειροπολήσεις και οι επικλήσεις στο ένδοξο ελληνικό παρελθόν.

Παράλληλα, το επιστημονικό ενδιαφέρον εντάθηκε και η μελέτη της ελληνικής αρχαιότητας μπορούσε να λάβει άλλες διαστάσεις στην απελευθερωμένη πλέον Ελλάδα. Ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και ύστερα από τον ενθουσιασμό που επέφεραν οι ανακαλύψεις των ανασκαφών στο Ηράκλειο [Herculaneum], στην Παιστό [Paestum, Αρχαία Ποσειδωνία] και στην Πομπηία της νότιας Ιταλίας,⁴ οι γάλλοι επιστήμονες φιλοδοξούσαν να αποκομίσουν περισσότερες γνώσεις από την επιτόπια έρευνα. Προς την κατεύθυνση αυτή λειτούργησε η Επιστημονική Αποστολή του Μοριά [Expédition Scientifique de Morée] που πραγματοποιήθηκε το 1829,⁵ ενώ αποκορύφωμα όλης αυτής της πορείας υπήρξε η Ίδρυση της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών το 1846. Η τελευταία ήταν αυτή η οποία «καθόριζε σχεδόν το σύνολο των γαλλικών κειμένων αναφορικά με την Ελλάδα μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα», ενώ παράλληλα αποτελούσε «την αντιπροσωπευτική εικόνα της Ελλάδας στη Γαλλία».⁶ Το ενδιαφέρον για τις αρχαιολογικές ανασκαφές εντάθηκε και πλήθος δημοσιεύσεων κατέκλυζαν τον γαλλικό περιοδικό τύπο.⁷ Στην πραγματικότητα όμως, η επιστήμη της αρχαιολογίας παρέμενε ένα πεδίο κλειστό, ένα αντικείμενο που αφορούσε μόνον τους ειδικούς, ενώ το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης, αλλά και πολλών καλλιτεχνών παρέμεινε –τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα– επιδερμικό.

Οι ελπίδες για μια αναγέννηση της αρχαίας Ελλάδας έτσι όπως οι Γάλλοι την είχαν φανταστεί διαψεύστηκαν στα χρόνια που ακολούθησαν την Επανάσταση του 1821. Η απογοήτευση διαδέχθηκε τον ενθουσιασμό, ενώ ο θαυμασμός έδωσε θέση στις εκφράσεις αποδοκιμασίας, σε σημείο μάλιστα να γίνεται λόγος για «μισελληνισμό». Ήδη από το 1840, ο συγγραφέας Jules Janin (1804-1874) σε μια

⁴ Οι ανασκαφές στην Πομπηία ξεκίνησαν το 1748, ενώ στο Ηράκλειο άρχισαν δέκα χρόνια νωρίτερα και ολοκληρώθηκαν σε τέσσερις φάσεις: α) 1738-1765, β) 1828-1835, γ) 1869-1875, δ) 1927-1958. Τα ευρήματα στην Παιστό αποτυπώθηκαν από τον γάλλο αρχιτέκτονα Gabriel-Pierre-Martin Dumont στην έκδοση *Ruines de Paestum* (1769).

⁵ Τα αποτελέσματα αυτής της πολυσύνθετης και φιλόδοξης αποστολής αποτυπώνονται στα: Abel Blouet, *Expédition scientifique de Morée ordonnée par le gouvernement français. Architecture, sculptures, inscriptions et vues du Péloponnèse, des Cyclades et de l'Attique*, 3 τόμοι, Παρίσι 1831-1838 και Bory de Saint-Vincent, *Relation du voyage de la commission scientifique de Morée dans le Péloponnèse, les Cyclades et l'Attique*, 2 τόμοι, Παρίσι 1836-1838.

⁶ Sophie Basch, *ό.π.*, σσ. 21, 51.

⁷ Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η *Gazette des Beaux-Arts* περιέλαβε στην ύλη της και την ειδική σε θέματα αρχαίας τέχνης στήλη «Courrier de l'art antique». «Η λατρεία της αρχαιολογίας και της επιγραφικής αριθμεί [σήμερα] περισσότερους πιστούς από ποτέ» έγραφε ο Gaston Boissier στην *Revue des Deux Mondes* (1^η Οκτωβρίου 1865). Βλ. Fernand Desonay, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré Champion, Παρίσι 1928, σ. 49.

δήλωσή του –πρόωρο σημάδι μισελληνισμού– απομυθοποιεί την ρομαντική όψη της Ελλάδας:

[...] Τότε ήμασταν πολύ απασχολημένοι με την ανεξαρτησία της Ελλάδας· βαδίζαμε με τα μάτια κλειστά, ακολουθώντας τον Λόρδο Βύρωνα και τον Σατωβριάνδο σε αυτό το νέο παράδοξο που είχαν ανακαλύψει. Λέγαμε ότι μόλις απελευθερωθεί η Ελλάδα θα ξαναγινόταν η ευφραδής και φιλοπόλεμη πατρίδα του Μιλτιάδη και του Δημοσθένη. Πόσες κακές φράσεις συντάξαμε γι' αυτό το θέμα! πόσα κακά ποιήματα, πόση κακή μουσική, πόσες κακές ομιλίες και κυρίως πόσους κακούς πίνακες!⁸

Αντίστοιχα, ο Fernand Desonay επιχειρεί πολύ αργότερα μια κριτική ανασκόπηση της λογοτεχνικής παραγωγής του φιλελληνισμού:

Όσο ένθερμος και αν ήταν αυτός ο ζήλος, δεν άφησε ωστόσο κάτι το σπουδαίο στη λογοτεχνία μας. Στίχοι ή πρόζα, διθυραμβικές ωδές, ελεγείες, τραγωδίες, μυθιστορήματα, απομνημονεύματα, ιστορικές αναμνήσεις, ταξιδιωτικές σημειώσεις, η υπεράφθονη παραγωγή των φιλελλήνων δεν είναι παρά ένα άνοστο συνονθύλευμα.⁹

Μια απλή επισκόπηση των μουσικών έργων με θέμα την ελληνική επανάσταση που γράφτηκαν κατά την πρώτη φάση του φιλελληνικού κινήματος στη Γαλλία είναι αρκούντως κατατοπιστική ώστε να εξαχθούν κάποια πρώτα συμπεράσματα. Η συντριπτική πλειοψηφία των έργων αυτών γράφτηκε από ερασιτέχνες μουσικούς και συνθέτες και αφορά κυρίως θέματα σχετικά με τον εθνικό απελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων. Είναι σχεδόν αυτονόητος ο περιγραφικός χαρακτήρας αυτών των συνθέσεων, είτε πρόκειται για κομμάτια οργανικής μουσικής (εμβατήρια, φαντασίες), τραγούδια, ή μεγαλύτερης κλίμακας έργα (καντάτες, μπαλέτα, όπερες), ενώ το λαογραφικό στοιχείο είναι έντονο σε αρκετές από αυτές. Μεταξύ των περιπτώσεων που αναμφισβήτητα ξεχωρίζουν, αναφέρουμε τη λυρική τραγωδία *Le siège de Corinthe* [*Η πολιορκία της Κορίνθου*] του Rossini (σε γαλλικό λιμπρέτο των L. Balocchi και A. Soumet), η οποία παρουσιάστηκε στις 9 Οκτωβρίου 1826 και είχε

⁸ Jules Janin, *L'artiste*, 1840, σ. 202, στο Christine Peltre, *Retour en Arcadie: Le Voyage en Grèce des artistes français au XIXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1997, σ. 188.

⁹ Fernand Desonay, *ό.π.*, σ. 16.

τεράστια απήχηση στο Παρίσι εκείνης της εποχής,¹⁰ καθώς και το ηρωικό δράμα *Le dernier jour de Missolonghi* [*Η τελευταία ημέρα του Μεσολογγίου*] (λιμπρέτο G. Ozaneaux, πρώτη παρουσίαση: 10 Απριλίου 1828) του Ferdinand Hérold (1791-1833), έργο στο οποίο χρησιμοποιείται και ένα τούρκικο τραγούδι.¹¹ Ιδιαίτερης σημασίας είναι επίσης το έργο του Hector Berlioz με τον εύγλωττο τίτλο: *Scène héroïque (La Révolution grecque)* [*Ηρωική σκηνή (Η Ελληνική Επανάσταση)*] (1825-1826), για 2 μπάσους, χορωδία και ορχήστρα σε κείμενο του Humbert Ferrand. Αν και το αρχαιοελληνικό στοιχείο δεν είναι πάντοτε πρόδηλο στις συνθέσεις αυτές, ωστόσο ο ομφάλιος λώρος με το ένδοξο παρελθόν των Ελλήνων ήταν υπαρκτός και κυρίαρχος στη σκέψη του εκάστοτε φιλέλληνα δημιουργού.

Με το πέρασμα των χρόνων, η εξιδανικευμένη εικόνα για την ελληνική αρχαιότητα που είχε επικρατήσει για αιώνες, καθώς και οι ελπίδες για την αναγέννησή της, αποδείχθηκαν επίπλαστες και κλονίστηκαν σημαντικά, αφού τα ευρήματα των αρχαιολογικών ανασκαφών ερχόντουσαν σε πλήρη αντίθεση με την σκληρή πραγματικότητα της νεώτερης Ελλάδας. Η εποχή της απομυθοποίησης ξεκινούσε με πρωτεργάτη τον συγγραφέα Edmond About (1828-1885). Στο βιβλίο του *La Grèce contemporaine* (Παρίσι 1854) εκθέτει τις εντυπώσεις που είχε ο ίδιος επισκεπτόμενος την Ελλάδα. Σε ειρωνικό τόνο και με μια ανατρεπτική διάθεση, περιγράφει την πεζή καθημερινότητα με όλες τις ανεκδοτικές της πτυχές, ενώ παράλληλα δεν παραλείπει να εκχυδαΐσει το σύνολο της αρχαιοελληνικής γραμματείας.¹² Τέλος, καυτηριάζει όλους όσους, ερχόμενοι με μια προδιαμορφωμένη άποψη, πίστεψαν στο «ελληνικό θαύμα», στην αναγέννηση δηλαδή της Ελλάδας κατά τα πρότυπα της αρχαιότητας. Οι υπερβολές του About κρύβουν οπωσδήποτε την πικρία και την έντονη απογοήτευση ενός πεφωτισμένου Δυτικού απέναντι στην «ελληνική πλάνη». Αν και οι συνεχιστές του διατήρησαν το έντονα επικριτικό ύφος,

¹⁰ Όπως αναφέρει η Καίτη Ρωμανού, «αν και δεν ήταν εμπνευσμένο από την Ελληνική Επανάσταση», το εν λόγω έργο –μια «δραστική διασκευή για το Παρίσι της Μαομεττό II (1820) που διαδραματίζεται στον 15^ο αιώνα– περιλαμβάνει μια εντυπωσιακή σκηνή, όπου προφητεύεται το μελλοντικό μεγαλείο της Ελλάδας, απόλυτα ταιριαστή στα φιλελληνικά αισθήματα». Βλ. Καίτη Ρωμανού, «Μουσική εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1777-2000*, τόμος 3, Βασίλης Παναγιωτόπουλος, επιμ., Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 345.

¹¹ Τα στοιχεία αντλήθηκαν από το: Loukia Droulia, *Philhellénisme. Ouvrages inspirés par la guerre de l'indépendance grecque. 1821-1833. Répertoire bibliographique*, Centre de Recherches Néo-Helléniques de la Fondation Nationale de la Recherche Scientifique, 17, Αθήνα 1974.

¹² Αρκετοί διάλογοι από την κωμική όπερα *La belle Hélène* [*Η ωραία Ελένη*] του Jacques Offenbach οφείλουν την ύπαρξή τους στο έργο του About, ενώ η Sophie Basch μάς πληροφορεί ότι ένα άλλο μυθιστόρημα με «μισελληνικό» περιεχόμενο του ίδιου συγγραφέα (*Le Roi des montagnes*, Παρίσι 1857) μεταφέρθηκε στη σκηνή μέσα από την ομώνυμη κωμική όπερα που έγραψε ο Victor Léon και εκδόθηκε από τον Max Eschig το 1913. Βλ. Sophie Basch, *ό.π.*, σ. 103.

έγινε σύντομα αντιληπτό ότι οι ελληνιστές έπρεπε να επαναπροσδιορίσουν σε νέες βάσεις τη σχέση τους με την Ελλάδα και την πολιτιστική της κληρονομιά.

Ο René Canat συνοψίζοντας τα πολυσύνθετα χαρακτηριστικά του φιλελληνισμού αναφέρει:

Η πολιτική και θρησκευτική πλευρά του φιλελληνισμού είτε αγνοεί την Ελλάδα του παρελθόντος, είτε την εξυπηρετεί προκειμένου να εξυμνήσει κατ' αντιδιαστολή τη σύγχρονη Ελλάδα· η κοσμική πλευρά του φιλελληνισμού ανακαλεί τις παλιές αναμνήσεις αλλά χωρίς να εμβαθύνει· ο φιλελληνισμός των ποιητών τις αναμασά τόσο κοινότυπα που τις καταντά μισητές· ο φιλελληνισμός των κριτικών απαλλάσσεται από όλα τα παραπάνω προκειμένου να προσεγγίσει εκ νέου την αλήθεια της σύγχρονης ζωής. Στο σύνολο, η [Ελληνική] Επανάσταση ευνόησε σημαντικά τον οριενταλισμό και εξυπηρέτησε τον ελληνισμό υποτιμώντας όμως το ενδιαφέρον που ενέχουν και παραλύοντας την επιρροή που θα μπορούσαν να είχαν ασκήσει στη διανόηση και στις τέχνες.¹³

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το φιλελληνικό κίνημα εισέρχεται σταδιακά σε νέα φάση, η οποία χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια να απεγκλωβιστεί η Ελλάδα από τα στερεότυπα του παρελθόντος και να αποκτήσει μια νέα διάσταση στη σκέψη των Γάλλων. Αποφεύγοντας τις μεγαλοστομίες και την καλλιέργεια ψευδαισθήσεων, έπρεπε οι ίδιοι να αγγίζουν το πραγματικό μεγαλείο της ελληνικής αρχαιότητας και όχι να επιδοθούν στο κυνήγι της χμαιρικής της εικόνας που τους είχαν επιβάλλει οι δάσκαλοί τους. Όπως γλαφυρά αναφέρει ο Henri Peyre, οι περιηγητές «έκλεισαν τα βιβλία τους και άνοιξαν τα μάτια τους. Αντιστάθηκαν στην εξιδανίκευση».¹⁴

Μπορεί να υποστηριχθεί ότι και οι δύο εκφάνσεις του ενδιαφέροντος για τον ελληνισμό, η θετική και η αρνητική, ο φιλελληνισμός και ο λεγόμενος μισελληνισμός αποτέλεσαν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η αρχαία και η σύγχρονη Ελλάδα βρέθηκαν στο επίκεντρο μιας έντονης διαμάχης με πολιτικά, επιστημονικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά. Κοινός στόχος όλων ήταν η προσέγγιση της αληθινής Ελλάδας και η ιστορική της τοποθέτηση. Η επιρροή του φιλελληνικού κινήματος στην καλλιτεχνική δημιουργία υπήρξε σύνθετη και πολύπλευρη. Οποσδήποτε ο 19^{ος} αιώνας του ρομαντισμού παρείχε το κατάλληλο ιδεολογικό υπόβαθρο και ευνοούσε

¹³ René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 1, Didier, Παρίσι 1951, σσ. 244-245.

¹⁴ Henri Peyre, «What Greece Means to Modern France», *Yale French Studies*, Δεκέμβριος 1950, σ. 57.

μια ανάλογη προσέγγιση. Η ευαισθητοποίηση πολλών καλλιτεχνών και η συστράτευσή τους στον ελληνικό απελευθερωτικό αγώνα πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό στο όνομα της αναμενόμενης αρχαιοελληνικής αναγέννησης. Η καθ' όλα ρομαντική αυτή άποψη κυριάρχησε ακόμη κι όταν οι ελπίδες αυτές διαψεύστηκαν ολοκληρωτικά· όταν η πολιτική διάσταση του φιλελληνισμού έσβησε, οι περισσότεροι καλλιτέχνες απέφυγαν την αναμέτρηση με τη σκληρή νεοελληνική πραγματικότητα και κατέφυγαν στην ονειροπόληση. Αυτή τη φορά όμως δεν ήλπιζαν σε θαύματα· αντίθετα, προσπάθησαν, μελετώντας σε βάθος τον αρχαιοελληνικό κόσμο, να προσεγγίσουν τα μυστικά του και να τα αφομοιώσουν οι ίδιοι στην τέχνη τους.

Ο ευρωπαϊκός 20^{ος} αιώνας των δύο Παγκοσμίων Πολέμων εξάλειψε κάθε φαντασίωση και εδραίωσε την πεποίθηση ότι οι πολιτισμοί είναι θνητοί. Ωστόσο, είχε ανάγκη από ένα σίγουρο καταφύγιο, αλλά και μια ανεξάντλητη πηγή γνώσης και ομορφιάς. Οι εντάσεις που επέφερε ο φιλελληνισμός του 19^{ου} αιώνα έπρεπε να ξεπεραστούν και να εγκαινιαστεί μια νέα προσέγγιση της Ελλάδας και της πολιτιστικής της κληρονομιάς. Διότι «το τέλος του φιλελληνισμού δεν σηματοδοτεί και το τέλος της αφηρημένης Ελλάδας, αυτής που ονομάζουμε αιώνια και η οποία ωστόσο έχει ήδη εξαφανιστεί· αντίθετα, ενδυναμώνει την επανεμφάνισή της και δηλώνει ξεκάθαρα ότι το ενδιαφέρον για τη σύγχρονη Ελλάδα ήταν κυρίως μια παροδική μόδα».¹⁵ Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, ποικίλες ιστορικές και κοινωνικές παράμετροι έπαιξαν καταλυτικό ρόλο, ώστε αυτή η «αφηρημένη Ελλάδα» να παραμείνει ζωντανή στη γαλλική σκέψη και φαντασία.

¹⁵ Sophie Basch, *ό.π.*, σ. 314.

B. Ιστορικές και κοινωνικές παράμετροι της στροφής προς την ελληνική αρχαιότητα

Ο 19^{ος} αιώνας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η κατεξοχήν χρονική περίοδος στη γαλλική ιστορία η οποία υπήρξε ταυτόχρονα γενναιόδωρη, τόσο στη δημιουργία ενός κλίματος αισιοδοξίας για ένα καλύτερο μέλλον, όσο και στην πλήρη κατάρρευση και απομυθοποίηση των ιδανικών στα οποία η γαλλική κοινωνία προσέβλεπε. Οι έντονες πολιτικές αναταραχές, τα στρατιωτικά πλήγματα, η βιομηχανική επανάσταση και η επερχόμενη αλλοίωση των ανθρώπινων αξιών, είχαν άμεσες συνέπειες σε όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι περισσότεροι ιστορικοί κάνουν λόγο για μια εποχή διαδοχικών απογοητεύσεων όπου ακόμη και η διατήρηση ενός κλίματος αισιοδοξίας ερμηνεύεται στη βάση μιας εκούσιας αντίδρασης στη γενικότερη κρίση. Ύστερα από τις διαδοχικές επαναστάσεις του 1830 και του 1848, το μοναρχικό και συντηρητικό καθεστώς (1852-1870) του Ναπολέοντα του 3^{ου} είναι το μόνο που επιτυγχάνει την οικονομική, διπλωματική και στρατιωτική ανάκαμψη της χώρας, επιτυχίες οι οποίες όμως δεν διαρκούν καθώς επέρχονται η στρατιωτική ήττα στον γαλλοπρωσικό πόλεμο το 1870 και τα γεγονότα της Παρισινής Κομμούνας (1871). Άμεση συνέπεια αυτών ήταν η κατάρρευσή του και η άνοδος της 3^{ης} Δημοκρατίας κατά τη διάρκεια της οποίας ασκείται μια μετριοπαθής πολιτική που όμως δεν αποφεύγει την οικονομική κρίση των ετών 1873-1890.

Στο πολυτάραχο αυτό πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο, η στροφή προς την αρχαία Ελλάδα αποτελεί το αντίδοτο σε κάθε είδους απειλή. Η ραγδαία εκβιομηχάνιση, η αστικοποίηση και η κρίση των κοινωνικών αξιών έφεραν στο προσκήνιο τις φυσιολατρικές θεωρίες του Jean-Jacques Rousseau. Η αυξανόμενη οικονομική και κοινωνική αβεβαιότητα της κυρίαρχης αστικής τάξης επέφερε μια έντονη δυσπιστία για το μέλλον. Η μόνη διέξοδος ήταν η επιστροφή στις ρίζες του δυτικού πολιτισμού. Όπως αναφέρει ο Theodore Zeldin:

Εάν η Επανάσταση του 1789 ενδυνάμωσε τη λατρεία της ελληνικής αρχαιότητας, αυτό δεν υπήρξε ένας παροδικός ενθουσιασμός διότι η εκπαίδευση και η ανάπτυξη των κλασικών γνώσεων στους τομείς της αρχαιολογίας, της συγκριτικής φιλολογίας και της επιστήμης των αρχαίων θρησκειών, συνετέλεσαν ώστε η λατρεία αυτή να λάβει έναν καθολικό χαρακτήρα. [...] Οι κλασικοί θαυμάζονταν όχι μόνο γιατί αποτελούσαν τις πηγές του γαλλικού

πολιτισμού, ή διότι προέβαλλαν τα πρότυπα της σωφροσύνης και της απλότητας, αλλά επίσης διότι παρείχαν μια διαφυγή από το παρόν.¹

Απέναντι στην αυταρχική πολιτική και την άθλια κοινωνική πραγματικότητα, η αστική τάξη προσέβλεπε στο πρότυπο δημοκρατίας και σταθερότητας της αρχαίας ελληνικής κοινωνίας.² Ο ιστορικός και φιλόσοφος Ernest Renan (1823-1892) στα πολυάριθμα γραπτά του προέβαλλε την Αθήνα του 5^{ου} αιώνα π.Χ. –και μάλιστα σε αντιπαράθεση με τη Ρώμη– ως το πρότυπο της ιδανικής πόλης όπου συνυπήρχαν αρμονικά όλες οι κοινωνικές τάξεις και όπου οι τέχνες αποτελούσαν το προνόμιο όλων:

Η ανωτερότητα της δημοκρατικής Ελλάδας σε σχέση με την υπόλοιπη ανθρωπότητα και συγκεκριμένα με ό,τι έχει γίνει από τους Λατίνους, η βασική αρχή ότι η Ελλάδα αποτελεί την πηγή όλων των τεχνών, των επιστημών, της ευγένειας, ιδού ένα ύψιστης σημασίας δόγμα. [...] Μια πόλη όπου οι ανώτεροι δημόσιοι λειτουργοί ήσαν κληρωτοί, όπου ο κάθε αστός ήταν ευγενής, [...] όπου νίκες όπως αυτή του Μαραθώνα δεν τις έπαιρναν οι στρατεύσιμοι, όπου έργα όπως αυτά του Σοφοκλή χειροκροτούνταν από το λαό, όπου μια τέχνη όπως αυτή της Ακρόπολης ήταν κατανοητή, αιτούμενη στον καλλιτέχνη από το κοινό, αυτή η πόλη ήταν στον κόσμο κάτι το μοναδικό.³

Ως αντίδραση στην υποτιθέμενη εξέλιξη της δυτικής κοινωνίας διαμέσου της βιομηχανικής επανάστασης, η αστική τάξη αναπολούσε απόμακρες εποχές κοινωνικής ευταξίας και οικονομικής ευμάρειας. Η επιστροφή στην προεπαναστατική Γαλλία, και στις σταθερές κοινωνικές και πολιτιστικές αξίες που αυτή εκπροσωπούσε, εκδηλώθηκε στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα μέσα από την αναβίωση των αριστοκρατικών γιορτών, των λεγόμενων *fêtes galantes*, όπου χαρακτήρες της μυθολογίας συνυπήρχαν με αυτούς της ιταλικής *commedia dell'arte*,

¹ Theodore Zeldin, *Histoire des Passions Françaises. 1848-1945*, μτφρ. Catherine Ehrel & Odile de Lalène, τόμος 3, Recherches, Παρίσι 1979, σ. 71.

² Ο Michel Faure σημειώνει: «[Η Αθήνα] δεν μπορούσε να είναι παρά η ιδανική πατρίδα για μια μπουρζουαζία η οποία, κουρασμένη από τον καισαρισμό, απέβλεπε σε ένα καθεστώς όπου θα συνυπήρχαν αρμονικά οι ευγενείς και η μπουρζουαζία, ο στρατός και η ελευθερία, η τέχνη και η δημοκρατία». Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 206.

³ Ernest Renan, «Les Césars», *Journal des débats*, 10 Μαΐου 1868, στο Ernest Renan, *Œuvres complètes*, τόμος 2, Henriette Psichari, επιμ., Calmann-Lévy, Παρίσι, χ.χ., σσ. 426-427.

των γαλλικών κλασικών γραμμάτων σε ένα πλαίσιο ειδυλλιακών και βουκολικών σκηνών.⁴ Παράλληλα, η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896 εμπεριέχει αρκετά στοιχεία αυτής της νοσταλγίας. Οι νιτσεϊκές ιδέες για τη δημιουργία ενός υπερανθρώπου μέσα από την ατομική προσπάθεια και θέληση είχαν μεγάλη απήχηση, τόσο στον επικεφαλής του όλου εγχειρήματος Pierre de Coubertin, όσο και στην καθολική κοινωνική συνείδηση που αναζητούσε στον αθλητισμό και στα αρχαία ιδεώδη το αντίδοτο της ανεξέλεγκτης εκβιομηχάνισης της καθημερινής ζωής. Η διεξαγωγή του Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αθλητισμό –όπου και αποφασίστηκε η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων– που πραγματοποιήθηκε στη Σορβόνη στις 16 Ιουνίου 1894 πλαισιώθηκε από την εκτέλεση του, πρόσφατα ανακαλυφθέντα από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα σε μεταγραφή του ιστορικού και μουσικολόγου Théodore Reinach (1860-1928) και σε εναρμόνιση και ενοργάνωση του Gabriel Fauré.⁵ Η γενικότερη καλλιέργεια και προβολή της εικόνας μιας ήρεμης και φιλειρηνικής αρχαίας Ελλάδας ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής, διότι απέκλειε κάθε ενδεχόμενο η ίδια να αποτελέσει φορέας επαναστατικών ιδεολογιών, σε έναν ήδη πολυτάραχο για τη Γαλλία 19^ο αιώνα.

Αυτή η επιλεκτική πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας παρείχε όλες τις απαραίτητες εγγυήσεις και το ιδεολογικό υπόβαθρο για τη διατήρηση της κυριαρχίας της αστικής τάξης. Εφόσον η οικονομική της ισχύς δεχόταν σοβαρά πλήγματα, έπρεπε τουλάχιστον η ίδια να εξασφαλίσει την πνευματική της υπεροχή. Το αίτημα για μια δυναμική ουμανιστική στροφή στην εκπαίδευση προέβαλλε και ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι κλασικές σπουδές καταλάμβαναν μια εξέχουσα θέση στη γαλλική παιδεία. Παρά την απόπειρα υποβάθμισής τους στην εποχή της Δεύτερης Αυτοκρατορίας (1852-1870)⁶ και τη συνεχόμενη πτώση της δημοτικότητάς τους, η απόφαση για την αύξηση των ωρών διδασκαλίας τους μετά το 1880 αντανάκλα την διάχυτη ανησυχία της άρχουσας τάξης για την εκθρόνιση των παλαιών αξιών. Ο Renan επιβεβαιώνει: «Ναι, η μελέτη της Ελλάδας πρέπει να βρίσκεται στη βάση κάθε φιλελεύθερης εκπαίδευσης».⁷ Σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη, η γνώση των αρχαίων ελληνικών αποτελούσε σύμβολο κοινωνικής ανωτερότητας, ένδειξη καλού

⁴ Οι καλλιτεχνικές προεκτάσεις της αναβίωσης των *fêtes galantes* θα εξεταστούν σε επόμενο κεφάλαιο.

⁵ Βλ. Michel Faure, *ό.π.*, σ. 201.

⁶ Ο βασικός λόγος για τον οποίο οι ουμανιστικές σπουδές δεν ευνοήθηκαν εκείνη την περίοδο ήταν ότι εθεωρούντο υπεύθυνες για τη διαμόρφωση «πνευμάτων εχθρικών προς το καθεστώς». Βλ. Antoine Léon, *Histoire de l'enseignement en France*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1967, σ. 84.

⁷ Ernest Renan, «Les Césars», *ό.π.* σ. 426.

γούστου και σε ορισμένες περιπτώσεις αναπλήρωνε σε μεγάλο βαθμό την έλλειψη ευγενούς καταγωγής. Ωστόσο, επιχειρώντας να ταυτιστεί με την πάλοι ποτέ αριστοκρατία, η αστική τάξη υιοθέτησε μια συντηρητική στάση βασισμένη στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των πολιτισμών του έλδοξου παρελθόντος. Βασική της επιδίωξη δεν αποτελούσε τόσο η ουσιώδης γνώση του αρχαίου κόσμου, όσο η επίφαση αυτής. Εάν η αρχαιοελληνικής θεματολογίας ποίηση και λογοτεχνία των ρομαντικών και των παρνασσιστών είχε μια ευρεία απήχηση στα αστικά στρώματα, αυτό συνέβη διότι, μέσω μιας αληθοφανούς και εντυπωσιακής αρχαιοπρέπειας, ικανοποιούσε την πνευματική ματαιοδοξία τους. Σύμφωνα με τον Hugues Dufourt:

Πολλαπλασιάζοντας τις ευλαβικές της συμπεριφορές και τα σημάδια υποταγής της σε ένα παρελθόν το οποίο μνημονεύει και παραποιεί ταυτόχρονα, όλη εκείνη η κουλτούρα του τέλους του 19^{ου} αιώνα που βασίζεται στην παρωδία και στην προσποίηση αντανakλά την πολιτιστική αδυναμία της μπουρζουαζίας.⁸

Μια «Νέα Αθήνα», μια πόλη όπου «ένας λαός αριστοκρατών, ένα κοινό ειδημόνων, μια δημοκρατία η οποία άγγιζε τόσο λεπτές αποχρώσεις στην τέχνη τις οποίες οι δικοί μας εκλεπτυσμένοι δεν μπορούν καν να αντιληφθούν»⁹ αποτέλεσε τη φαντασίωση και το καταφύγιο της νέας ελίτ. Ωστόσο, η ίδια περιορίστηκε σε μια «εύκολη» αρχαιότητα, αφήνοντας μόνο την «πραγματική» πνευματική ελίτ να εισχωρήσει στην ουσία της γνώσης του αρχαίου κόσμου.

Εντούτοις, η καλλιτεχνική δραστηριότητα όφειλε να κινείται στα όρια μεταξύ των ιδιαίτερων ανησυχιών του κάθε δημιουργού και της ευρύτερης κοινωνικής αποδοχής. Ως εκ τούτου, αυτή η συντηρητική στάση που αναπόφευκτα εκδηλώθηκε με ποικίλους τρόπους στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, προσέφερε γόνιμο έδαφος και για την ανάπτυξη ακραίων ιδεολογιών. Η αστική τάξη προκειμένου να διαφυλάξει αυτό που η ίδια θεωρούσε κληρονομιά και κτήμα της έπρεπε να αντιμετωπίσει τους νέους εχθρούς, αυτούς που θα μπορούσαν να αποτελέσουν απειλή, είτε αυτή προερχόταν από την άλλη πλευρά του Ρήνου, είτε από ορισμένες στιγματισμένες κοινωνικές ομάδες.

Ως εκ τούτου, αυτή η επιστροφή στις ρίζες του γαλλικού πολιτισμού δεν άργησε να τραφεί από τα φαινόμενα έντονου εθνικισμού που εκδηλώθηκαν στις

⁸ Hugues Dufourt, *Musique, Pouvoir, Écriture*, Christian Bourgois, Παρίσι 1991, σ. 106.

⁹ Ernest Renan, «Prière sous l'Acropole», στο Ernest Renan, *Œuvres complètes, ό.π.*, σ. 754.

τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Με φόντο τις ραγδαίες πολιτικές και στρατιωτικές εξελίξεις (ήττα στον γαλλοπρωσικό πόλεμο το 1870, υπόθεση Ντρέιφους το 1898), ο συντηρητισμός της αστικής τάξης έγινε ιδιαίτερα επιδεκτικός στην ιδεολογία του εθνικισμού. Σύμφωνα με τον Jean Plumyène, ο όρος αυτός εισήλθε στο πολιτικό λεξιλόγιο ύστερα από τη δημοσίευση του άρθρου «La querelle des nationalistes et des cosmopolites» [«Η διαμάχη μεταξύ των εθνικιστών και των κοσμοπολιτών»] στην εφημερίδα *Le Figaro* (4 Ιουλίου 1892) από τον συγγραφέα Maurice Barrès (1862-1923).¹⁰ Η ανάπτυξή του στη Γαλλία συνδέεται άμεσα με την Επανάσταση του 1789 και την πτώση του μοναρχικού καθεστώτος, ενώ κατά το μεγαλύτερο μέρος του 19^{ου} αιώνα διαπερνούσε τη ρομαντική ιδεολογία των εθνικοαπελευθερωτικών κινήματων. Στο ατιμασμένο Παρίσι του 1870 καθώς και στα συνταρακτικά γεγονότα της Κομμούνας (Μάρτιος-Μάιος 1871), ο όρος αυτός δεν εξέφραζε ακόμη μια συγκροτημένη ιδεολογία, αλλά «μια πνευματική κατάσταση, μια διάθεση, ένα σύνδρομο κυρίως του Παρισιού, έναν “πυρετό” τον οποίο η πολιορκία έφερε στα πρόθυρα του παραληρήματος [...]».¹¹ Ακόμη και όταν εθνικιστικά κινήματα όπως η «Ligue de la Patrie française» (με ιδρυτή τον Jules Lemaître) και η «Action française» (των Henri Vaugois και Maurice Pujo) εμφανίστηκαν (το 1898 και 1900 αντίστοιχα), δεν αντιπροσώπευαν παρά «μια μειοψηφία δογματικών διανοουμένων του Παρισιού».¹² Μόνο με την προσχώρηση του συγγραφέα Charles Maurras (1868-1952) στην «Action française» (η οποία στις 15 Φεβρουαρίου 1905 θα μετονομαστεί σε «Ligue d'Action française») ο εθνικισμός θα μεταλλαχθεί πολιτικά και θα αποκτήσει μια ιδεολογία με έντονες αναφορές στη μοναρχία και στον ρατσισμό. Γνήσιο τέκνο του αντιμοναρχισμού, των δημοκρατικών, της πολιτικής αριστεράς, ο εθνικισμός θα «αφομοιωθεί, θα σφετερισθεί, θα “επανακτηθεί” από την δεξιά, και θα εμπλουτισθεί με ένα θεματικό περιεχόμενο απ’ όπου αντλούσαν μέχρι

¹⁰ Ο όρος αυτός είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του, ως νεολογισμός, στο *Grand Dictionnaire Universel* του Larousse (1874) στον οποίο το εν λόγω λεξικό έδινε δύο ερμηνείες: αυτή την οποία σήμερα εκλαμβάνουμε ως σωβινισμό («Τυφλή και αποκλειστική προτίμηση για οτιδήποτε σχετίζεται με το έθνος στο οποίο ανήκουμε») και αυτή που περιβάλλει τα εθνικά απελευθερωτικά κινήματα του 19^{ου} αιώνα («Υπαρξη των λαών στο πλαίσιο ανεξάρτητων εθνών»). Βλ. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, τόμος 11, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Παρίσι 1874, σ. 855.

¹¹ Jean Plumyène, *Les nations romantiques. Histoire du nationalisme. Le XIXe siècle*, Fayard, Παρίσι 1979, σ. 261.

¹² *Ο.π.*, σ. 252.

τότε μόνο οι θιασώτες του μοναρχισμού, της παράδοσης, του συντηρητισμού, [...] οι νοσταλγοί του Παλαιού Καθεστώτος».¹³

Το αίσθημα της εκδίκησης και η απόπειρα εκδίωξης των «ξένων» στοιχείων προς αυτό που γενικότερα εκλαμβάνονταν ως «έθνος» αποτέλεσαν τις ακραίες εκφάνσεις της δράσης της Action française. Το ξέσπασμα της υπόθεσης Ντρέιφους το 1898 αποτέλεσε μόνο την κορυφή του παγόβουνου στον αυξανόμενο αντισημιτισμό σε μερίδα της γαλλικής κοινωνίας.¹⁴ Τα αθάνατα ουμανιστικά πρότυπα όσο και οι σταθερές αισθητικές αξίες που γενναιόδωρα προσέφερε η ελληνική αρχαιότητα ερμηνεύθηκαν στη βάση ενός φυλετικού χαρίσματος,¹⁵ το οποίο κληροδοτήθηκε με φυσικό τρόπο στους Γάλλους. Η εν γένει προβολή του γαλλικού έθνους ως αντάξιος κληρονόμος της ελληνικής αρχαιότητας, επιστρατεύθηκε ως αντίδοτο στον γερμανικό επεκτατισμό και στην αναξιοπιστία της εβραϊκής φυλής. Οι «νέοι βάρβαροι», είτε αυτοί προέρχονταν από τον Βορρά, είτε από την «απολίτιστη Ανατολή» αποτελούσαν σημαντική πολιτική και πολιτισμική απειλή για τα γνήσια τέκνα των Λατίνων.¹⁶

Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι τόσο ο πολιτικά «αριστερός εθνικισμός», όσο και ο εθνικισμός του Maurras επιζητούσαν να ανακτήσουν το χαμένο γόητρο και εξέφρασαν το αίτημα για μια επιστροφή στις ρίζες του γαλλικού πολιτισμού. Προς την κατεύθυνση αυτή, η κληρονομιά της Αρχαίας Ελλάδας αποτέλεσε σταθερό σημείο αναφοράς και προσέφερε σε κάθε περίπτωση ένα σύνολο

¹³ Ο.π., σ. 264. Ο ιδιαίτερα δραστήριος σε αυτόν τον τομέα Maurice Barrès επιδόθηκε στην έκδοση πολεμικών κειμένων τα οποία συγκέντρωσε αργότερα στο έργο του *Scènes et doctrines du nationalisme*, F. Juven, Παρίσι 1902.

¹⁴ Ήδη από το 1887 ο Jacques de Biez ιδρύει την «Ligue Nationale Anti-Sémitique de France» την προεδρία της οποίας αναλαμβάνει το 1889 ο συγγραφέας του αντισημιτικού βιβλίου *La France juive* (1886) και πολιτικός Edouard Drumont (1844-1917). Σημαντικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση έπαιξε και ο Ernest Renan, ο οποίος βάσισε σε μεγάλο βαθμό τις θεωρίες του «στην αντιπαράθεση μεταξύ της αρίας φυλής και των Σημιτών». Βλ. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Παρίσι 1989, σ. 129.

¹⁵ Σε μία ανέκδοτη επιστολή του (22 Ιουλίου 1860) προς τον Jacques Adert, ο συγγραφέας και κριτικός Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) χαρακτήριζε τους αρχαίους Έλληνες «χαρισματικό έθνος», ενώ προσδιόριζε το ελληνικό ιδεώδες σαν «μια ιδιότητα εθνική, ένα χάρισμα της φύσης τους». Βλ. Léon Séché, «La Bibliothèque de Sainte-Beuve», *La Revue Bleue*, 19, 9 Μαΐου 1903, σ. 593. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Sainte-Beuve χρησιμοποιεί τη λέξη «race» [φυλή] έννοια συνώνυμη εκείνη την εποχή με τη λέξη «nation» [έθνος]. Αντίστοιχα, ο A. Chassang στο άρθρο του με τον εύγλωττο τίτλο: «Du génie grec et de ses affinités avec le génie français», *Revue Contemporaine*, 1^η Δεκεμβρίου 1869, σσ. 440-455, διέκρινε πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ της ιδιοφυΐας των αρχαίων Ελλήνων και του γαλλικού πνεύματος. Βλ. Henri Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*, Yale University Press, New Haven 1932, σ. 210.

¹⁶ Ο Jean Plumyène θεωρεί ότι ο εθνικισμός του Maurras καταφέρεται ενάντια στην ίδια τη Γαλλική Δημοκρατία, και σε έναν «εσωτερικό αντίπαλο της Δημοκρατίας [...] τον Εβραίο, πρωτοεργό και παράσιτο της γαλλικής Δημοκρατίας και ταυτόχρονα [...] πράκτορα της Γερμανίας». Ως εκ τούτου, αναρωτιέται εάν ο Maurras είναι πράγματι εθνικιστής εφόσον «αμφισβητεί τη νομιμότητα του δημοκρατικού Κράτους-Έθνους και απορρίπτει το γαλλικό εθνικισμό με ρίζες στην Επανάσταση και στο Βοναπαρτισμό [...]». Βλ. Jean Plumyène, *ό.π.*, σ. 266.

διανοητικών και καλλιτεχνικών προτύπων που πλαισίωναν αυτή την πολυτάραχη περίοδο της γαλλικής ιστορίας. Ως εκ τούτου, οι αισθητικές αρχές της αρχαιοελληνικής τέχνης προσλαμβάνονταν και αφομοιώνονταν με βάση ένα *a priori* διαμορφωμένο ιδεολογικό υπόβαθρο το οποίο –άλλοτε με συγκαλυμμένο τρόπο κι άλλοτε όχι– τις μετέλλαζε κατά βούληση.

Η τάση προς μια αποκλειστική ιδιοποίηση της αρχαιοελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς από τους Γάλλους είχε ανέκαθεν και πολιτικά κίνητρα. Ο φιλελληνισμός και οι ελπίδες για μια αναγέννηση της αρχαίας Ελλάδας καλλιέργησαν ανιδιοτελή συναισθήματα σε πολλές ρομαντικές ψυχές, ωστόσο, πίσω από σχεδόν κάθε πράξη φιλελληνικού ενδιαφέροντος διακρίνεται και μια πολιτική διάσταση. Ήδη από το 1829, η Επιστημονική Αποστολή του Μοριά [Expédition Scientifique de Morée] αποτέλεσε πρώτα μια «στρατιωτική επιχείρηση: Η Γαλλία, επιθυμώντας να επιβεβαιώσει το ρόλο της στον απελευθερωτικό αγώνα και στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολής, ανέλαβε την ευθύνη να εκκενώσει το Μοριά από τα στρατεύματα του Ιμπραήμ Πασά».¹⁷ Η ίδρυση της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών το 1846 και το επιστημονικό της έργο ερμηνεύονται επίσης στη βάση ενός ανταγωνισμού με τις αντίπαλες δυνάμεις της Αγγλίας και της Γερμανίας. Η επεκτατική και αποικιοκρατική πολιτική της πρώτης και το έντονο αρχαιολογικό ενδιαφέρον της δεύτερης ενεργοποίησαν τα αντανάκλαστικά της Γαλλίας, η οποία, ηττημένη στο γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870, επιζητούσε μια ανάκαμψη τόσο στον πολιτικό όσο και στον επιστημονικό τομέα. Στο πλαίσιο αυτό, η έναρξη των αρχαιολογικών ανασκαφών στους Δελφούς το 1891 από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή αποτέλεσε την απάντηση στις αντίστοιχες εργασίες που πραγματοποιούσε, ήδη από το 1875, στην Αρχαία Ολυμπία η Γερμανική Αρχαιολογική Σχολή.¹⁸ Απέναντι στην στιβαρή γερμανική παράδοση στον τομέα των αρχαιοελληνικών σπουδών, η Γαλλία φιλοδοξούσε να αποτελέσει έναν ισχυρό αντίπαλο, προβάλλοντας με κάθε μέσο τις

¹⁷ Christine Peltre, *Retour en Arcadie: Le Voyage en Grèce des artistes français au XIXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1997, σ. 89.

¹⁸ Ο αρθρογράφος του εντύπου *Le Siècle de Paris* παρατηρούσε: «Γνωρίζουμε ότι η γερμανική επιρροή επιδιώκει εδώ και καιρό να διεισδύσει στην Ανατολή, επωφελούμενη από κάθε ευκαιρία που προσφέρει αυτή η επιστήμη [η αρχαιολογία]. Εφόσον η Γαλλία και η Γερμανία θα συναγωνισθούν για την επιστήμη στο ελληνικό έδαφος, ας ευχηθούμε ότι ο διευθυντής και τα μέλη της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας θα διαισθανθούν περισσότερο από ποτέ την ανάγκη να τιμήσουν την πατρίδα τους με τις εργασίες τους. Ας ελπίσουμε επίσης ότι οι κυβερνήσεις και τα κοινοβούλια θα χορηγήσουν στους λογίους μας αυτές τις χρηματικές βοήθειες που η Γερμανία επιδιώκει στους δικούς της επιστήμονες και οι οποίες θα επιτρέψουν στους συμπατριώτες μας να αντιπροσωπεύουν επάξια τη Γαλλία». Rosina Kolonia, «L'écho de la Fouille», *La redécouverte de Delphes*, École Française d'Athènes - Εφορεία Αρχαιοτήτων Δελφών, De Boccard, χ.τ.ε., 1992, σ. 194.

προόδους και τις επιτυχίες της στον επιστημονικό χώρο. Οι Γάλλοι, αναγνωρίζοντας τη σημαντική συμβολή των Γερμανών στο πεδίο αυτό, επεδίωκαν να διαχωριστούν από το άκρως αντικειμενικό και σχολαστικό –κατ’ αυτούς– βλέμμα των γειτόνων τους, αναδεικνύοντας την περισσότερο απελευθερωμένη από τα ακαδημαϊκά πρότυπα δική τους προσέγγιση.

Η ελληνική αρχαιότητα, μέσα από την πολυεπίπεδη προσέγγιση και κατανόησή της, αποτελούσε μια εξαιρετικά πλούσια πηγή ιδεών οι οποίες για αιώνες έθρεφαν την ευρωπαϊκή διάνοηση. Οι ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που επικράτησαν στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας αντίστοιχα πλουραλιστικής πρόσληψης οι βασικές πτυχές της οποίας αποτυπώθηκαν, τόσο στον τομέα των ιδεών, όσο και σε αυτόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

2. Επόψεις της ελληνικής αρχαιότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία

Εισαγωγή

Ο René Canat στο σημαντικό του πόνημα *L'hellénisme des romantiques* (3 τόμοι Παρίσι, 1951-1955) σημειώνει τις ιδιάζουσες αναλογίες που παρουσίαζαν οι εποχές της κλασικής Ελλάδας του 5^{ου} αιώνα π.Χ. και της Γαλλίας του 19^{ου} αιώνα. Ο ίδιος συνόψιζε όλα τα στοιχεία του «ελληνισμού» των ρομαντικών στα εξής:

λατρεία του κάλλους [...] αδελφοσύνη μεταξύ των τεχνών [...] η οποία την εποχή του Περικλή [...] οδηγούσε σε αξιοθαύμαστες «σχέσεις» μεταξύ της λογοτεχνίας, της γλυπτικής, της μουσικής και της όρχησης· προσάρτηση των τεχνών στην καθημερινή ζωή, στην ιδιοφυΐα του έθνους και στις προσήκουσες συνθήκες της εποχής· ανεξαρτησία και πρωτοτυπία ενός λαού ο οποίος αντλούσε τα πάντα από τον εαυτό του. [...] Τάση προς την κίνηση και την ενέργεια [...] ρεαλισμός [...].¹

Στην πραγματικότητα, αυτές οι ιδιότητες συνιστούν μια γενική περιγραφή του ιδεώδους το οποίο η γαλλική κοινωνία του 19^{ου} αιώνα επιθυμούσε να αγγίξει. Η καλλιέργεια, άλλοτε μιας χιμαιρικής και άλλοτε μιας ρεαλιστικότερης εικόνας του αρχαίου κόσμου, αποτελεί προϊόν της αμφίδρομης επιρροής μεταξύ των αισθητικών θεωριών και της εν γένει καλλιτεχνικής δημιουργίας εκείνης της εποχής.

Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος μελετητής διακρίνει δύο βασικές προσλήψεις της ελληνικής αρχαιότητας οι οποίες, με το κίνημα του ρομαντισμού, αντιπαρατίθενται αλλά και πολλές φορές αλληλεπικαλύπτονται: η πρώτη διακατέχεται από τον ιδεαλισμό και τις μεταφυσικές πλατωνικές θεωρίες και η δεύτερη από την νατουραλιστική και ηδονιστική προσέγγιση του παγανισμού.² Η επιστημονική και καλλιτεχνική διαμάχη γύρω από αυτό το θέμα υπήρξε εντονότατη στον γαλλικό ρομαντισμό του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα,³ αλλά και στους επιγόνους του,

¹ René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 2, Didier, Παρίσι 1953, σσ. 103-104.

² *Ο.π.*, τόμος 3, Didier, Παρίσι 1955, σσ. 117-118.

³ Συνοψίζοντας ο Canat τις διαφορετικές προσλήψεις αλλά και τη διαμάχη των ρομαντικών γύρω από την πραγματική εικόνα της Ελλάδας, αναφέρει: «Υπάρχει ένας ρομαντισμός των ποιητών, κλειστός ή εχθρικός ως προς την Ελλάδα και ένας ρομαντισμός θεωρητικός, αυτός των κριτικών, των ιστορικών και των φιλοσόφων, προσφιλής προς αυτήν· υπάρχει ένας ρομαντισμός των καθολικών και των συντηρητικών που είναι επιφυλακτικός απέναντί της και ένας φιλελεύθερος ρομαντισμός που την ασπάζεται». *Ο.π.*, τόμος 1, σ. 31.

επιβεβαιώνοντας τη σημασία και τη διαχρονικότητα του αρχαιοελληνικού κόσμου στην καλλιτεχνική δημιουργία και στη διανόηση. Οι ποικίλες ερμηνείες και θεωρίες που διατυπώνονται αντανακλούν, αφενός την ανάγκη για αξιοποίηση των επιστημονικών επιτευγμάτων και αφετέρου τη «ρομαντική αγωνία» για αναζήτηση νέων καλλιτεχνικών και αισθητικών αρχών. Ωστόσο, οι αναχρονισμοί, οι ανακρίβειες, το ακαδημαϊκό και συντηρητικό πνεύμα και οι υπερβολές δεν αποφεύγονται –ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις επιδιώκονται– καθώς αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα αυτής της ψηλάφησης του πλούσιου και πολυσήμαντου αυτού πεδίου.

Τα κεφάλαια που ακολουθούν, λαμβάνοντας υπόψη τη μακραίωνη γαλλική παράδοση σε αυτόν τον τομέα, σκιαγραφούν την εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, υπογραμμίζοντας παράλληλα εκείνες τις πτυχές που αργότερα θα επηρεάσουν έμμεσα ή άμεσα τη μουσική δημιουργία. Ωστόσο, θα πρέπει να τονισθεί ότι τα ρεύματα που περιγράφονται, αποτελούν μεν ξεχωριστές τάσεις και κινήματα, αλλά δεν παύουν να εξελίσσονται παράλληλα, να αλληλοεπηρεάζονται και να αλληλεπικαλύπτονται, καθιστώντας ιδιαίτερα δυσχερή τη χρονολογική τους οριοθέτηση και τον προσδιορισμό της αισθητικής τους εμβέλειας, καθώς εντάσσονται στο ιδιαίτερα πολυσύνθετο ψηφιδωτό της τότε καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Α. Ο κλασικισμός ως ακαδημαϊκό πρότυπο

Η σημαντική αύξηση των καλλιτεχνικών αναφορών στην αρχαία Ελλάδα στον γαλλικό 19^ο αιώνα δεν αποτελεί μοναδικό ιστορικό φαινόμενο, καθώς φαίνεται να συνεισφέρει στη γενικότερη προσέγγιση του ελληνορωμαϊκού κόσμου που πραγματοποιήθηκε από την εποχή της ιταλικής αναγέννησης. Ωστόσο, παρουσιάζει αρκετές ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές ιδιαιτερότητες οι οποίες παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ενός πλαισίου αναφορών και αντιλήψεων. Τόσο η Πρώτη Αυτοκρατορία (1804-1814), η Παλινόρθωση (1814-1830) του Λουδοβίκου του 18^{ου} και του Καρόλου του 10^{ου}, η βασιλεία του Louis-Philippe του 1^{ου} (1830-1848), η βοναπαρτική 2^η Δημοκρατία (1848-1852), η 2^η Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα του 3^{ου} (1852-1870), όσο και οι κυβερνήσεις της 3^{ης} Δημοκρατίας (1870-1940) είχαν ανάγκη από ηρωικά πρότυπα και μεγάλα ιδανικά. Το κύρος, αλλά και η πολιτική και πολιτιστική ακτινοβολία της Γαλλίας όφειλαν –παρά τις έντονες κοινωνικές αναταραχές– να διασφαλιστούν διαμέσου της ανάδειξης εκείνων των σταθερών αξιών που διαπερνούσαν όλο το φάσμα του πολιτισμού της. Η αποθέωση του γαλλικού πνεύματος πραγματοποιήθηκε μέσα από την επικράτηση αυτού που γενικότερα ονομαζόταν «κλασικό», παραπέμποντας άμεσα ή έμμεσα στη σκέψη και στις τέχνες της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας.¹ Η μακραίωνη παράδοση των Γάλλων στον τομέα αυτό ενίσχυσε την τάση αυτή, ενώ παράλληλα αποτέλεσε μια αστείρευτη πηγή ιδεολογικών και καλλιτεχνικών προτύπων.

Ο ένθερμος ζήλος των ουμανιστών της Γαλλικής Αναγέννησης² για τις ελληνικές σπουδές, δεν παρατηρείται στον υπό άλλη έννοια «κλασικό» 17^ο αιώνα. Σύμφωνα με τον Henri Peyre, ο αιώνας αυτός χαρακτηριζόταν «από εχθρότητα προς τους αρχαίους συγγραφείς, από μια μακάρια αδιαφορία προς την ελληνική τέχνη, την ελληνική ιστορία, την ελληνική σκέψη, ακόμη και την ελληνική ποίηση».³ Με μόνες εξαιρέσεις τον ζωγράφο Nicolas Poussin (1594-1665) και τους συγγραφείς Jean de La Fontaine (1621-1695) και François Fénelon (1651-1715), ο Peyre θεωρεί ότι η εγκληματική άγνοια της πλειοψηφίας των καλλιτεχνών εκείνης της εποχής συνέβαλλε

¹ Η αντίθεση μεταξύ ρασιοναλιστικής κλασικής και συναισθηματικής ρομαντικής λογοτεχνίας αποτελεί αντικείμενο μελέτης στη θεωρητική πραγματεία *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) της συγγραφέως Germaine de Staël (γνωστής και ως Madame de Staël) (1766-1817).

² Αξίζει να αναφέρουμε ορισμένους από τους επιφανέστερους ελληνιστές εκείνης της εποχής: Jean Dorat (1508-1588), Pierre de Ronsard (1524-1585), Guillaume Budé (1467-1540), Henri Estienne (~1531-1598), Jacques Amyot (1513-1593) και Jacques Lefèvre d'Étaples (~1450-1536).

³ Henri Peyre, «What Greece Means to Modern France», *Yale French Studies*, Δεκέμβριος 1950, σ. 53.

ώστε να μην μπορέσουν να συλλάβουν «την πραγματική ευωδία της ελληνικής αρχαιότητας». Είναι φανερό ότι ο Peyre αναφέρεται στην παραποίηση της ελληνικής αρχαιότητας από την εποχή του Λουδοβίκου του 14^{ου}, ενώ παράλληλα δεν βρίσκει τίποτα το ελληνικό στη γαλλική τραγωδία του Racine. Ωστόσο, ακόμα και αυτή η ιδιάζουσα σχέση με την ελληνική αρχαιότητα καταδεικνύει την έντονη και πλατειά απήχυσή της, η οποία δεχόμενη άμεσες επιρροές από την αντίστοιχη ρωμαϊκή, δεν έπαψε να απασχολεί την καλλιτεχνική σκέψη και δημιουργία. Αυτό που οι Γάλλοι δέχθηκαν για πολλούς αιώνες ως «κλασικό» διαμορφώθηκε και απέκτησε μια πλατειά έννοια μέσα από τη συγχώνευση των σταθερών και αθάνατων αξιών της ελληνορωμαϊκής παράδοσης με το εγχώριο ορθολογιστικό πνεύμα. Κύριες αρετές του «κλασικού» στις τέχνες και τα γράμματα αποτελούσαν η σαφήνεια και η καθαρότητα στην έκφραση σε συνάρτηση με το πομπώδες ύφος που άρμοζε στις ελληνορωμαϊκές αναφορές.

Αργότερα, οι αισθητικές θεωρίες του γάλλου αρχιτέκτονα Marc-Antoine Laugier αλλά και των γερμανών θεωρητικών Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) και Anton Raphael Mengs (1728-1779) σχετικά με την αρχαία τέχνη, ευρέως διαδεδομένες στη Γαλλία του Λουδοβίκου του 16^{ου}, στιγματίσαν για αρκετά χρόνια τον τρόπο προσέγγισης της αρχαιότητας. Ενάντια στο μανιερισμό και στις υπερβολές του στυλ ροκοκό, προβλήθηκε μια επιστροφή στην απλότητα του κλασικού ύφους μέσα από τη μίμηση των αρχαίων προτύπων.⁴ Με βασικό εργαλείο την αρχαιολογική έρευνα, ο Winckelmann έθεσε τα θεωρητικά θεμέλια του νεοκλασικισμού που αναπτύχθηκε στη ζωγραφική και στην αρχιτεκτονική στα μέσα του 18^{ου} αιώνα.⁵ Η περίφημη επιγραμματική ρήση του με την οποία χαρακτήρισε την αρχαιοελληνική τέχνη της κλασικής εποχής: «ευγενή απλότητα και σιωπηλό μεγαλείο» συνόψιζε το ιδεώδες που στοίχειωσε τις φιλοδοξίες κάθε αρχαιολάτρη καλλιτέχνη. Στο πλαίσιο

⁴ Σημειωτέον ότι ο Laugier στο σύγγραμμά του *Essai sur l'architecture* (1753) προέβαλλε όχι τόσο τη μίμηση των αρχαίων έργων τέχνης, αλλά τη ορθολογιστική οργάνωση των μορφών τους.

⁵ Ο Winckelmann ανέπτυξε τις θεωρίες του στα συγγράμματά του: *Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [Στοχασμοί γύρω από τη μίμηση της ελληνικής ζωγραφικής και γλυπτικής] (1755) και *Geschichte der kunst des Altertums* [Ιστορία της Τέχνης στην Αρχαιότητα] (1764). Από τις πρώτες μεταφράσεις των έργων του αναφέρουμε τις εξής: *Histoire de l'art chez les anciens*, μτφρ. Jean-Baptiste-René Robinet, Gottfried Sellius, 2 τόμοι, Saillant, Παρίσι 1766 και *Recueil de différentes pièces sur les arts* [Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture; Lettre à M. Winckelmann, au sujet de ses Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture ; Description de deux momies du cabinet électoral d'antiques, à Dresde ; Éclaircissements sur un écrit intitulé : Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture, pour servir de réponse à une lettre sur ces Réflexions ; Réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'art et sur les moyens de l'acquérir ; De la Grâce dans les ouvrages de l'art], μτφρ. Hendrik Jansen, Michael Huber, Barrois aîné, Παρίσι 1786.

αυτό, οι αρχές που έπρεπε να χαρακτηρίζουν ένα έργο τέχνης ήταν το κάλλος στην πλατωνική του σύλληψη όπου κυριαρχούσαν η γαλήνια απλότητα, η διαύγεια, η λιτότητα και η αρμονία με τη φύση. Η συνεύρεση και η έκφραση των απολλώνιων αυτών ιδιοτήτων σε ένα έργο τέχνης μαρτυρούσαν την τεχνική του αρτιότητα και τελειότητα και του προσέδιδαν μια αδιαμφισβήτητη αισθητική αξία, καθώς ήταν αναπόσπαστα συνδεδεμένο με την έννοια του κλασικού.

Ωστόσο, όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Άγγελος Προκοπίου,

Η δεύτερη αυτή αναγέννηση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας δεν είχε την δημιουργική ορμή της πρώτης. Τη δέσμευε το δόγμα της μίμησης των αρχαίων, που περιόριζε τις ποιητικές δυνατότητες των καλλιτεχνών της. Ο ουμανισμός [...] στο Παρίσι του ΙΖ' αιώνα είχε περισσότερο φιλολογικά κίνητρα και λιγώτερο μορφολογικά υποδείγματα. Ο ενθουσιασμός για την ανάσταση της πλατωνικής φιλοσοφίας [...] στη γαλλική φιλολογία του ΙΖ' αιώνα, ενώ έδινε ισχυρές παρακινήσεις για την επιστροφή στην ελληνική σκέψη, άφηνε πλατειά περιθώρια στη λογοτεχνική και καλλιτεχνική πρωτοβουλία. Τα περιθώρια αυτά έγιναν πιο στενά στο ΙΗ' αιώνα, όταν οι ανασκαφές της Ρώμης και της Καμπανίας έφεραν στο φως ένα πλήθος από αρχαία έργα. Το πεδίο της φαντασίας περιορίστηκε από τα ευρήματα της αρχαιολογικής εμπειρίας. Οι φιλολογικές πηγές της αρχαιότητας έχασαν την πρωταρχική τους σημασία, για να γίνουν, τ' αγάλματα των ανασκαφών, το κεντρικό θέμα της αρχαιολογίας και της τέχνης. Η μετάθεση του κέντρου βάρους από τις ποιητικές συγκινήσεις στα πραγματικά γεγονότα, ενώ δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της αρχαιολογικής επιστήμης, ερχόταν να διαλύσει τις υποθέσεις και εικασίες που θερμαίνουν τη φαντασία και παρακινούν τους καλλιτέχνες στις δημιουργικές πράξεις.⁶

Ο νεοκλασικισμός του ζωγράφου Jacques Louis David (1748-1825) στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό στην πιστή απόδοση μιας, περισσότερο ρωμαϊκού ύφους, τραχιάς και ψυχρής αρχαιότητας, τεχνική η οποία κληροδοτήθηκε στους επιγόνους του και χαρακτήρισε το ύφος των επονομαζόμενων ζωγράφων «prompiers» τον 19^ο αιώνα.⁷

⁶ Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης*, τόμος Α', Πεχλιβανίδης, Αθήνα 1967, σσ. 186-187.

⁷ Ο όρος «prompiers» ανήκει στην καλλιτεχνική αργκό και χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1880 από τον ποιητή Théodore de Banville (1823-1891). Συγκεκριμένα αναφέρει ότι στο κωμειδύλλιο του F. A. Duvert *La Sœur de Jorcisse* (1877) περιγράφεται ένας πίνακας του Jacques Louis David όπου οι χαρακτήρες φορούσαν περικεφαλαίες οι οποίες παρέπεμπαν στα κράνη των πυροσβεστών [prompiers]. Ο όρος αυτός αργότερα θα χαρακτήριζε κάθε πίνακα που εξέπεμπε στόμφο και συνδέθηκε με τις στείρες απομιμήσεις των ελληνορωμαϊκών προτύπων, ενώ χρησιμοποιείται κατ' επέκταση και σε

Σημαντικό ρόλο σε αυτή την κατεύθυνση έπαιξε η επίσημη πολιτιστική πολιτική η οποία στήριζε την καλλιέργεια ενός συντηρητικού και ακαδημαϊκού πνεύματος διαμέσου αναθέσεων και διαγωνισμών. Τόσο στη ζωγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική τα ελληνορωμαϊκά πρότυπα αποτελούσαν σύμβολα μεγαλειότητας, εθνικής υπερηφάνειας και προόδου, καθώς και ένδειξη υψηλού γούστου. Ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός παρέπεμπε στην ακεραιότητα, στη στιβαρότητα και στην επιβλητικότητα των αρχαίων μνημείων, ενώ οι ήρωες της ελληνικής μυθολογίας κυριαρχούσαν στη θεματολογία των ζωγράφων «rompiers», αποδίδοντάς τους με ένα πομπώδες ύφος, όπου η αισθητική του ωραίου συνεπαγόταν την εξιδανίκευση των χαρακτήρων και την υψηλή ηθική τους ακτινοβολία.⁸ Δεν είναι τυχαίο ότι τα περισσότερα δημόσια κτίρια, καθώς και η εσωτερική τους διακόσμηση αποτελούσαν προϊόν ανάθεσης των καθεστώτων σε καλλιτέχνες οι οποίοι ήσαν διατεθειμένοι να υπακούσουν στις επιταγές που όριζε το ακαδημαϊκό για την εποχή πνεύμα.

Σύμμαχος αυτής της συντηρητικής προσέγγισης της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας αποτέλεσε η ανάπτυξη και ευρεία διάδοση στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα της φιλοσοφίας του θετικισμού. Θεμελιωτής αυτής της θεωρίας, ο φιλόσοφος Auguste Comte (1798-1857)⁹ απέκτησε πολλούς ένθερμους οπαδούς μεταξύ αυτών οι Hippolyte Taine (1828-1893)¹⁰ και Ernest Renan (1823-1892).¹¹ Το πολυσύνθετο αυτό φιλοσοφικό κίνημα προέβαλλε ως μείζονες κοινωνικές και αισθητικές αξίες την πίστη στην ανθρώπινη εξέλιξη μέσα από την πρόοδο της επιστήμης. Στον χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας ευνόησε μια στάση κατεξοχήν αντιρομαντική, καθώς ζητούσε να περιορίσει το ρόλο της φαντασίας, προωθώντας μια ματεριαλιστική και ορθολογιστική αντίληψη για τη θέση και το ρόλο των τεχνών στην κοινωνία. Η κυριαρχία της θεωρίας αυτής στο σύνολο του πολιτικού και κοινωνικού οικοδομήματος της 3^{ης} Δημοκρατίας συντήρησε τον πνευματικό κομπορμιισμό, καθώς δεν άφηνε περιθώρια αμφισβήτησης των παλαιών και σταθερών κοινωνικών και καλλιτεχνικών αξιών. Τα μεγαλύτερα πνευματικά ιδρύματα, μεταξύ αυτών η

οποιαδήποτε καλλιτεχνική έκφραση που θεωρείται επιτηδευμένη, γελοία και παρωχημένη. Βλ. Alain Rey, επιμ., *Le Robert. Dictionnaire Historique de la langue française*, Παρίσι 1998, σ. 2838. Να σημειώσουμε ότι ο όρος «rompier» βρίσκεται πολύ κοντά λεκτικώς με το επίθετο «rompeux» [πομπώδης].

⁸ Οι επίγονοι της νεοκλασικής σχολής του Jacques Louis David, όπως οι Charles Gleyre (1808-1874) και Jean-Léon Gérôme (1824-1904), αποτέλεσαν τον βασικό πυρήνα καλλιέργειας και διάδοσης αυτού του ύφους, το οποίο επονομάστηκε «νεο-ελληνικό» [néo-grec].

⁹ Από τα κυριότερα έργα του: *Cours de philosophie positive* (1830-1842) και *Système de politique positive* (1851-1854).

¹⁰ *La Philosophie de l'art* (1882).

¹¹ *L'Avenir de la Science* (1848). Εκδόθηκε το 1890.

Σορβόννη και η Ακαδημία, αποτέλεσαν «τα προπύργια αυτής της επίσημης φιλοσοφίας»,¹² η επιρροή της οποίας συνέχισε να ασκείται και στον 20^ο αιώνα.¹³

Στο πλαίσιο αυτό, η διεξαγωγή –ήδη από τον 17^ο αιώνα– του «Διαγωνισμού της Ρώμης» [Concours de Rome] έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ενίσχυση της τάσης αυτής. Η θεσμοθέτησή του από τον Λουδοβίκο τον 14^ο αποσκοπούσε στον έλεγχο της καλλιτεχνικής δημιουργίας (στις πλαστικές και εικαστικές τέχνες και αργότερα στην αρχιτεκτονική και στη μουσική) μέσω της επιβολής συγκεκριμένων αισθητικών κανόνων που εξέφραζαν το επίσημο γούστο. Οι διαγωνιζόμενοι καλλιτέχνες, προκειμένου να εξασφαλίσουν ένα είδος αισθητικής εγγύησης, έδειχναν μια ιδιαίτερη προτίμηση στις ελληνορωμαϊκές αναφορές. Είναι ενδεικτικό ότι το «Μεγάλο Βραβείο της Ρώμης» [Grand Prix de Rome] περιελάμβανε τη διετή διαμονή του νικητή, ως υπότροφου του γαλλικού κράτους, στη Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης (η οποία από τον 19^ο αιώνα στεγαζόταν στη Βίλα των Μεδίκων), όπου του δινόταν η δυνατότητα να μελετήσει σε βάθος την κλασική και ιταλική τέχνη.¹⁴

Η διαμεσολάβηση του ρωμαϊκού πολιτισμού στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό που διατρέχει όλη την ιστορία της γαλλικής τέχνης. Ως γνήσιοι απόγονοι των Λατίνων και εμποτισμένοι από το πνεύμα τους, οι Γάλλοι δύσκολα κατάφεραν να αντιληφθούν την παραποίηση που είχε επιφέρει ο ρωμαϊκός κόσμος στον ελληνικό. Ως εκ τούτου, η εν γένει διαμόρφωση της πολιτισμικής τους ταυτότητας στηρίχθηκε στην, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο έντονη, επιρροή του ρωμαϊκού πολιτισμού.¹⁵ Ο τελευταίος ήταν αυτός που καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τα καλλιτεχνικά πρότυπα, αλλά και τις αισθητικές

¹² Serge Berstein & Pierre Milza, *Histoire de la France au XXe siècle*, τόμος 1: 1900-1930, Complexe, Βρυξέλλες 1990, σ. 142.

¹³ Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά που πραγματοποιεί ο Nietzsche στην αντίστοιχη κατάσταση που επικρατούσε εκείνη την εποχή στη Γερμανία. Στη *Γέννηση της Τραγωδίας* ο γερμανός φιλόσοφος καυτηριάζει εκείνους τους «ατάλαντους μεγαλόστομους» οι οποίοι «έμαθαν ν' ασχολούνται με τους Έλληνες όσο πιο "βολικά" μπορούσαν [...] και [...] προσπαθούν τώρα να μελετήσουν "ιστορικά" την ελληνική αρχαιότητα [...] με το αλαζονικό ύφος της πιο διάσημης σύγχρονης ιστορικής μας σχολής». Βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 230.

¹⁴ Ο James Harding αναφέρει ότι «[...] το θέμα του "Μεγάλου Βραβείου της Ρώμης", της μεγαλύτερης των τιμών, αντλείτο αποκλειστικά από την κλασική ιστορία, τη μυθολογία, ή τη Βίβλο. Οι σπουδαστές της Σχολής Καλών Τεχνών [École des Beaux-Arts] είχαν μια προδιαγεγραμμένη πορεία. Ήσαν υποχρεωμένοι να διαθέτουν μια πολύ συγκεκριμένη παιδεία σε αυτούς τους τομείς, όπου και έπρεπε να περιορίζονται». Βλ. James Harding, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Flammarion, Παρίσι 1980, σσ. 31-32.

¹⁵ Ο Theodore Zeldin αναφέρει: «Μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο καλλιεργημένος Γάλλος μάθαινε να γράφει σε σωστά γαλλικά, αφού πρώτα μάθαινε να γράφει στα λατινικά [...]». Βλ. Theodore Zeldin, *Histoire des Passions Françaises. 1848-1945*, μτφρ. Catherine Ehrel και Odile de Lalène, τόμος 2, Recherches, Παρίσι 1978, σ. 259.

τους αρχές. Η σημασία που έδιναν στην τεχνική αρτιότητα, η προτίμησή τους για το μεγαλειώδες, η κλίση τους προς τον εντυπωσιασμό, το ορθολογιστικό τους πνεύμα, αλλά και ο έμφυτος αισθησιασμός τους αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν τη λατινογενή τους πολιτιστική κληρονομιά.¹⁶ Σύμφωνα με τον Canat:

[...] η [δεύτερη] Αυτοκρατορία είναι σχεδόν αποκλειστικά λατινοτραφής, [...] η αισθητική του David σηματοδοτεί τον θρίαμβο της Ρώμης στις καλές τέχνες και [...] η λογοτεχνία στις παραδοσιακές της μορφές ευθυγραμμίζεται με τις ίδιες επιταγές. [...] η τραγωδία η οποία προσβλέπει στην κορνήλια μεγαλειότητα, διατηρεί μια προτίμηση για τα λατινικά θέματα ή ντύνει με ένα ρωμαϊκό περίβλημα τους ελληνικούς μύθους [...]. Τα πάντα εξυμνούν τη δόξα της λατινικότητας [...].¹⁷

Τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της επαφής του μέσου Γάλλου με την αρχαιότητα καθορίζονταν σε μεγάλο βαθμό και από την εικόνα που ο ίδιος διαμόρφωνε μέσω της αστικής αρχιτεκτονικής, αλλά και της προσωπικής του επαφής με τη μουσειακή της παρουσίαση. Στο πλαίσιο αυτό, η κλασικότητα στροφή της αρχιτεκτονικής που συντελέστηκε στα μέσα και κυρίως στα τέλη του 18^{ου} αιώνα χαρακτηρίστηκε από έναν υφολογικό πλουραλισμό, περισσότερο όμως ως ένδειξη μιας αισθητικής σύγχυσης. Σύμφωνα με τον Louis Hautecoeur, «παρ' όλη την πρόοδο στον τομέα της αρχαιολογίας, όλοι αυτοί [οι αρχιτέκτονες] δεν ήταν σε θέση να διακρίνουν ακόμη τις παραλλαγές που είχε υποστεί η αρχαία αρχιτεκτονική ανάλογα με την εποχή και τον τόπο. [...] Η αρχαιότητα ήταν γι' αυτούς ένα ομοιογενές σύνολο, από το οποίο ο καθένας μπορούσε, κατά βούληση, να μιμηθεί τα πρότυπα».¹⁸ Η νεοκλασική αρχιτεκτονική στη Γαλλία στηρίχθηκε, αφενός, σε μια εκούσια αντίδραση απέναντι στο υπερφορτωμένο στυλ ροκοκό και σε μια επανάκτηση των εννοιών της απλότητας και της λιτότητας, αφετέρου, στην επίσημη αισθητική που κατέφευγε στην αίγλη που απέπνεαν τα ελληνορωμαϊκά πρότυπα. Η ανάγκη για επιβεβαίωση του κύρους και της

¹⁶ Ο συγγραφέας Anatole France (1844-1924) προτιμά τη θεά Αφροδίτη έτσι όπως την παρουσιάζει ο ποιητής Théodore de Banville (1823-1891): «Η Αφροδίτη των Ελλήνων είναι πολύ χλωμή. Κι έπειτα έχει άδικο να είναι γεωμέτρικη και μεταφυσική... Οι Αφροδίτες [Les Vénus] του κ. Banville είναι βενετσιάνικες... Είναι, στη γλώσσα των ζωγράφων, φιγούρες που κοσμούν τις οροφές. Ο Όλυμπος του ποιητή είναι ένας Όλυμπος μιας αίθουσας γιορτής». Βλ. Anatole France, *La vie littéraire*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1888-1892, τόμος 3, σ. 236, στο Fernand Desonay, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré Champion, Παρίσι 1928, σ. 38.

¹⁷ René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 1, Didier, Παρίσι 1951, σσ. 13-14.

¹⁸ Louis Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, τόμος 4, A. et J. Picard et Cie, Παρίσι 1952, σ. 530.

διεθνούς ακτινοβολίας της Γαλλίας οδήγησε συχνά στην υιοθέτηση των λατινογενών χαρακτηριστικών της αλαζονείας, της μεγαλοστομίας ως λαμπρά πρότυπα πολιτικής και πολιτιστικής κυριαρχίας. Πολλά δημόσια κτίρια όφειλαν να εκπέμπουν αυτή την ακτινοβολία, ενώ παράλληλα η εσωτερική διακόσμηση και η ζωγραφική επένδυση αποτελούσαν προϊόν ανάθεσης σε καλλιτέχνες που ήσαν διατεθειμένοι να ικανοποιήσουν το επίσημο γούστο. Μεταξύ των πολλών πτυχών του κινήματος του νεοκλασικισμού, αλλά και της μετέπειτα χρήσης του, τόσο στην αρχιτεκτονική, όσο και στη γλυπτική, είναι διακριτή μια σαφής πρόθεση της πολιτικής εξουσίας προς μια «αισθητικοποίηση», ένα «παραπλανητικό καλλύνειν» της εικόνας που επεδίωκε να προβάλλει.¹⁹

Αντίστοιχα, οι αρχαιολογικοί θησαυροί που αποκτούσε η Γαλλία από το ένδοξο παρελθόν της, ανήκαν στην πλειοψηφία τους στη ρωμαϊκή εποχή. Ήδη, το 1556 ο πάπας Παύλος Δ' δώρισε στον Ερρίκο Β' έναν σημαντικό αριθμό γλυπτών προερχόμενα από την Ιταλία, ενώ ο Λουδοβίκος ΙΔ', λάτρης της αρχαιοελληνικής τέχνης, στόλισε το ανάκτορο και τους κήπους των Βερσαλλιών με πάμπολλες μυθολογικές μορφές και, με τη βοήθεια του επίσης φιλότεχνου πρωθυπουργού του καρδινάλιου Jules Mazarin, εμπλούτισε σημαντικά τη βασιλική συλλογή με πολλά αξιόλογα αρχαία και νεότερα έργα. Ένας περίπατος στους κήπους της άλλοτε μοναρχικής κατοικίας αρκούσε για να αντιληφθεί κάποιος την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία του λατινικού προτύπου, καθώς, με την επίσημη παραγγελία του 1674, πολλοί καλλιτέχνες κλήθηκαν υπό την επίβλεψη του ζωγράφου Charles Le Brun (1619-1690), να αναλάβουν τη διακόσμηση με ένα πλήθος γλυπτών από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία τα οποία, είτε αποτελούσαν αντίγραφα από το μουσείο του Βατικανού, είτε υιοθετούσαν την τεχνοτροπία των ιταλών καλλιτεχνών.²⁰ Όπως αναφέρει η Αλίκη Σαμαρά-Κάουφμαν: «Ο πυρήνας του σημερινού τμήματος των Ελληνικών, Ετρουσκικών και Ρωμαϊκών αρχαιοτήτων του Λούβρου αποτελείται ακριβώς από τα αρχαία καλλιτεχνήματα των βασιλικών συλλογών, οι οποίες, αφού κατασχεθούν ευθύς μετά τη Γαλλική Επανάσταση, θα αποτελέσουν αναπόσπαστο

¹⁹ Για τον όρο της «αισθητικοποίησης» και για την εν γένει χρήση και παραποίηση των αισθητικών αρχών του κλασικισμού από τα πολιτικά καθεστώτα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, βλ. Α-Ι. Δ. Μεταξάς, *Η υφαρπαγή των μορφών. Από την πολιτική ομιλία του κλασικισμού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003.

²⁰ Μεταξύ των γάλλων καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν εκείνη την εποχή αναφέρουμε τους: François Girardon, Balthazar και Gaspard Marsy, Etienne Le Hongre, Pierre Legros, Thomas Regnaudin, Jean-Baptiste Tuby και Pierre Puget. Ωστόσο, από το 1684 και μετά, η θεματολογία στράφηκε –υπό την επήρεια της περίφημης έριδας στην Ακαδημία μεταξύ των Αρχαίων και των Μοντέρνων («Querelle des Anciens et des Modernes»)– προς την εικονογράφηση της σύγχρονης εποχής. Βλ. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Versailles*, Mengès, Παρίσι 1995, σσ. 16-17.

μέρος του Μουσείου. Αυτές οι πρώτες αρχαιότητες, μολονότι οι περισσότερες ανήκουν στη ρωμαϊκή εποχή, συνδέονται άμεσα με την ελληνική τέχνη, τόσο διότι συχνά οι δημιουργοί τους ήταν Έλληνες, όσο και διότι οι περισσότερες αντιγράφουν τα χαμένα πρωτότυπα έργα, γνωστά μόνο από τις γραπτές πηγές».²¹ Οι ναπολεόντειες κατακτήσεις, που μεταξύ άλλων, περιλαμβάνουν πολλά λαφυραγωγημένα έργα τέχνης προερχόμενα από την Ιταλία,²² θα παρελάσουν μέσα στην πόλη του Παρισιού το 1798 μπροστά από ένα εντυπωσιασμένο πλήθος.²³ Ενώ, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα αποκτώνται τα πρώτα πρωτότυπα αρχαία ελληνικά έργα, κάτι που, υπό την σημαντική επιρροή των ιστορικών συγκυριών, θα συνεχιστεί με έντονους ρυθμούς στα επόμενα χρόνια,²⁴ ωστόσο, δεν καταβάλλεται η πρέπουσα προσοχή όσον αφορά την σωστή μουσειακή παρουσίαση των εκθεμάτων. Σύμφωνα με την Σαμαρά-Κάουφμαν, ο επισκέπτης της λεγόμενης «Ελληνικής Αίθουσας» στα τέλη του 19^{ου} αιώνα βρισκόταν αντιμέτωπος με μια εξαιρετικά πυκνή παρουσίαση εκθεμάτων αρχαϊκών, κλασικών και αρχαϊστικών γλυπτών,²⁵ γεγονός που συντηρούσε την ήδη θολή και ομοιογενή εικόνα για την αρχαία τέχνη που είχε ο μέσος Γάλλος. Ως εκ τούτου, μόνον οι ειδήμονες, ή έστω όσοι είχαν μια προσωπική κατάρτιση μπορούσαν να διακρίνουν τις σημαντικές διαφορές μεταξύ των διαφορετικών ιστορικών περιόδων με όλες τις αισθητικές τους προεκτάσεις.

Η αποδέσμευση του αρχαιοελληνικού κόσμου από τη στενή και παραπονημένη αντίληψη που του προσέδιδε η Ρώμη αποτέλεσε πεδίο διαμάχης μεταξύ των λογίων και των καλλιτεχνών, καθώς εμπεριείχε το ζήτημα της πραγματικής πολιτισμικής ταυτότητας των Γάλλων. Προσωπικότητες όπως οι συγγραφείς Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), Théophile Gautier (1811-1872), ο φιλόσοφος Ernest Renan (1823-1892) και ο ελληνιστής Louis-Nicolas Ménard (1822-1901) επιχείρησαν –με διαφορετικό τρόπο ο καθένας– να προβάλλουν την ουσία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού μακριά από την όποια παραποίηση είχαν επιφέρει οι Λατίνοι.²⁶ Για την πλειοψηφία όμως των Γάλλων, το ζήτημα αυτό

²¹ Αλίκη Σαμαρά-Κάουφμαν, *Ελληνικές Αρχαιότητες στο μουσείο του Λούβρου*, Αδάμ, Αθήνα, χ.χ., σ. 20.

²² Ο Ναπολέων Βοναπάρτης κατέκτησε μεγάλες εκτάσεις της Ιταλίας με δύο εκστρατείες που πραγματοποιήθηκαν το 1796 και το 1800.

²³ Αλίκη Σαμαρά-Κάουφμαν, *ό.π.*, σσ. 29-30.

²⁴ Όσον αφορά την πλουσιότερη και σημαντικότερη συλλογή του μουσείου του Λούβρου, τα αρχαιοελληνικά έργα τέχνης αποκτώνται με τη συμβολή πολιτικών και καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων (μαρκήσιος de Nointel, συλλογές Borghese, Choiseul-Gouffier, Fauvel, Campana).

²⁵ Αλίκη Σαμαρά-Κάουφμαν, *ό.π.*, σ. 96.

²⁶ Ο Renan αποκαλούσε τους Ρωμαίους «χονδροειδείς βαρβάρους». Βλ. Sophie Basch, *Le Mirage Grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846-1946)*, Hatier, Παρίσι 1995, σ. 263. Για τον

αφορούσε μόνο τους ιστορικούς, τους φιλόσοφους και τους θεωρητικούς της τέχνης. Αντίθετα, περισσότερο αισθητή ήταν η συζήτηση για τις βόρειες (γερμανικές και αγγλοσαξονικές) καταβολές του γαλλικού έθνους σε αντιπαράθεση με αυτές του μεσογειακού Νότου. Η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα εκλαμβάνονταν ως ένα ενιαίο σύνολο, ενώ οι αναφορές στη μεσογειακή τους κουλτούρα αποκτούσαν πλατιά γεωγραφικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Ως εκ τούτου, το ζήτημα της ανωτερότητας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού ως προς τον αντίστοιχο ρωμαϊκό –με όλες τις καλλιτεχνικές του προεκτάσεις– αποτελούσε, τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, θέμα μιας επιστημονικής και αισθητικής διαμάχης.

Εάν όμως οι «κλασικές» αξίες είχαν μια πλατιά γεωγραφική έννοια, ωστόσο παρέμεναν, στο πεδίο της αισθητικής, ταυτισμένες με το επίσημο ακαδημαϊκό πνεύμα. Τόσο η πολιτική, όσο και η καλλιτεχνική και λογοτεχνική τους χρήση διαιώνισαν τα στερεότυπα του παρελθόντος. Οι ψευδαισθήσεις από τις οποίες διακατεχόταν το φιλελληνικό κίνημα οδήγησαν στις ρομαντικές λυρικές εξάρσεις,²⁷ ενώ η θεαματική πρόοδος της αρχαιολογίας, διαμόρφωσε εκ νέου τα πρότυπα μιας ακαδημαϊκής Ελλάδας, μιας «Ελλάδας των καθηγητών». Το εύρος και η ένταση της επιρροής όλων αυτών των παραγόντων διακρίνονται σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Εάν το πρόσωπο του ακαδημαϊσμού εκφράστηκε στον 17^ο και 18^ο αιώνα μέσα από την παραποίηση και την ιστορική ανακρίβεια, τα ευρήματα των ανασκαφών και οι επιστημονικές εργασίες των αρχαιολόγων αποτέλεσαν το σημείο αναφοράς για την «ακαδημαϊκώς σωστή» πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας. Μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η αρχαιολογική –και άρα

Ménard αναφέρεται ότι «μισούσε τη Ρώμη όπως μισεί κάποιος τον εχθρό της πατρίδας του [...]». Βλ. Yvonne de Romain [Yves Mainor], *Les Dieux Eternels*, E. Sansot, Παρίσι 1911, σ. 22. Στο αντίπαλο στρατόπεδο υπήρξαν διανοούμενοι των οποίων η λεγόμενη «κλασική» παιδεία επικεντρωνόταν στον ρωμαϊκό πολιτισμό. Μεταξύ αυτών, ο Ferdinand Brunetière (1849-1906), κριτικός λογοτεχνίας και διευθυντής της *Revue des Deux Mondes* (1893), θεωρούσε την ανωτερότητα του λατινικού πνεύματος έναντι του αρχαιοελληνικού δεδομένη. Σε μια διάλεξη που έδωσε στην Avignon στις 3 Αυγούστου 1899, ήταν κατηγορηματικός: «[το λατινικό πνεύμα] Ορισμένες φορές, το συγχέουμε με το “κλασικό” ή “αρχαίο” και ιδιαίτερα με το ελληνικό πνεύμα. [...] Δεν νομίζω ότι σφάλω ολοκληρωτικά όταν κατηγορώ το ελληνικό πνεύμα, χωρίς να αναφερθώ στην κλίση του προς τη δεξιοτεχνία, για την τάση που εκδήλωνε πάντα και σε κάθε είδος για την ιδιορρυθμία, τη διάκριση και την αίρεση». Παραδεχόμενος ο ίδιος την άγνοιά του της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, κατέληγε: «[...] δεν εμπιστευθήκαμε ποτέ πλήρως το ελληνικό πνεύμα· το θαυμάσαμε εξ αποστάσεως, χωρίς να προσπαθήσουμε να αφομοιωθούμε σε αυτό· δεν αποδεχθήκαμε ποτέ να αντικαταστήσει στα σχολεία μας το λατινικό πνεύμα». Για τον Brunetière, το γαλλικό πνεύμα αποτελεί μια κατεξοχήν φυσική συνέχεια του λατινικού, έτσι όπως αυτό εκδηλώνεται σε όλους τους τομείς της διάνοησης και των τεχνών, αλλά και διαμέσου του καθολικισμού και της γενικότερης αντιπαράθεσής του με το γερμανικό και το αγγλοσαξονικό πνεύμα. Βλ. Ferdinand Brunetière, «Le Génie Latin», *Discours de combat*, τόμος 1, Perrin, Παρίσι 1900, σσ. 262-263.

²⁷ «Η [ελληνική] αρχαιότητα υπέφερε από την μωρολογία με την οποία την παρουσίαζαν οι φιλέλληνες». Βλ. Sophie Basch, *ό.π.*, σ. 32.

ιστορική— πιστότητα αποτέλεσε το νέο δόγμα του καλλιτεχνικού συντηρητισμού. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται ως επί το πλείστον —όπως είναι άλλωστε φυσικό— στις εικαστικές τέχνες, αλλά και στο θέατρο.

Οι καρποί των αρχαιολογικών ανασκαφών προκάλεσαν αρχικώς ένα κλίμα αισιοδοξίας για μια ανανέωση του τρόπου με τον οποίο η ελληνική αρχαιότητα θα μπορούσε να προσεγγισθεί:

Σήμερα, έχοντας μια πιο αληθινή γνώση της αρχαιότητας [...] είναι δυνατόν να αναστήσουμε, χωρίς να προκαλέσουμε πλήξη σε κανέναν, τους χαρακτήρες εκείνους από τους οποίους είχαμε τόσο κουραστεί [...]. Μπορούμε να ξαναμιλήσουμε για την Αθήνα, χωρίς να γίνουμε γελοίοι [...].²⁸

Ωστόσο, η ιστορική ακρίβεια αναδείχθηκε ως ένα από τα βασικότερα κριτήρια για την καλλιτεχνική αξία ενός έργου και, ως εκ τούτου, αποτέλεσε την εναλλακτική οδό για τη στείρα μίμηση των αρχαίων προτύπων. Σπάνια η άμεση επαφή με την «πραγματική Ελλάδα» συμπορεύτηκε με την πρωτοπορία. Ο επίσημος ακαδημαϊσμός χρησιμοποίησε τα επιτεύγματα της επιστήμης προκειμένου, με πρόσχημα την αυθεντικότητα και τον ρεαλισμό, να αναμασήσει τα στερεότυπα του παρελθόντος. Ο θεωρητικός της τέχνης Henri Focillon αναφερόμενος στην ακαδημαϊκή ζωγραφική της περιόδου 1870-1900 σημειώνει ότι,

κυριαρχείται από την φιλολογική έμπνευση, αυτή που προέρχεται από την ανάγνωση των παρνασσιστών και των αρχαιολόγων: ένα από τα καυχήματά της είναι ότι ανανέωσε την ιστορική ζωγραφική διαμέσου της σύγχρονης γνώσης, τον Όμηρο διαμέσου του Σλήμαν...²⁹

Παρόμοια αιτήματα προβλήθηκαν και για τις θεατρικές παραστάσεις:

Ένας κριτικός γύρω στα 1870 υπογράμμιζε ότι οι επιστήμες, οι τέχνες, η αρχαιολογία και η εθνογραφία όφειλαν να διδάξουν στους συγγραφείς, στους σκηνοθέτες

²⁸ Charles Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, Παρίσι 1878, σ. 204 στο Christine Peltre, *Retour en Arcadie: Le Voyage en Grèce des artistes français au XIXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1997, σ. 268.

²⁹ Henri Focillon, *La peinture au XIXe et XXe siècles. Du réalisme à nos jours*, 1928, σ. 234, στο Christine Peltre, *ό.π.*

και στους παραγωγούς την αλήθεια για τα μνημεία, τα κοστούμια και τα τοπία όλων των περιοχών.³⁰

Μερικά χρόνια αργότερα, ένας άλλος κριτικός παρατηρούσε:

Από τον *Οιδίποδα* έως την *Αντιγόνη*, η Comédie Française έκανε μεγάλες προόδους όσον αφορά την ακρίβεια στη σκηνοθεσία τραγωδιών, αλλά [...] τα σκηνικά, τα κοστούμια και κυρίως η κινησιολογία παρουσιάζουν ακόμη ανακρίβειες [...] Όσο για τις παραστάσεις που το Odéon μάς προσέφερε [...] υπό το πρόσχημα αρχαίου θεάτρου, η πλειοψηφία αυτών είχαν μια συγκινητική αδεξιότητα. [...] Χάρη στη διάδοση των αρχαιολογικών γνώσεων, το κοινό γίνεται πλέον όλο και πιο απαιτητικό όσον αφορά την αρχαιολογική πιστότητα της σκηνοθεσίας. Τα θέατρα δεν έχουν παρά να ακολουθήσουν αυτή την επιθυμία ώστε να εξασφαλίσουν επιτυχία και κέρδος.³¹

Η σημαντική αύξηση των γνώσεων στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα γύρω από την αρχαιοελληνική τέχνη είναι αναμφισβήτητη. Ωστόσο, παρά τη σημαντική προσπάθεια για ευρεία διάδοσή τους, το ευρύ κοινό δεν έδειξε να ενδιαφέρεται για την αυστηρή τήρηση μιας αρχαιολογικής πιστότητας, η οποία σε καμία περίπτωση δεν αποτελούσε το υψηλότερο αξιολογικό κριτήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.³²

Αλλά ούτε και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες δεν έδειξαν να γοητεύονται από την ιστορική αλήθεια. Ένας από τους επιφανέστερους αρχαιολόγους εκείνης της εποχής, ο Salomon Reinach, δεν κρύβει τη δυσανεμία του για τον ερμητισμό που διακρίνει την επιστήμη του. Ο ίδιος φιλοδοξούσε να παίξει το ρόλο του «διαμεσολαβητή μεταξύ αρχαιολογίας και τέχνης», ενώ θεωρούσε απαράδεκτο το γεγονός της δημοσίευσης των πρόσφατων αρχαιολογικών επιτευγμάτων σε «δυσανάγνωστες αρχαιολογικές συλλογές».³³ Οι αλλεπάλληλες επιτυχίες στο επιστημονικό πεδίο δύσκολα έβρισκαν ανταπόκριση στους καλλιτεχνικούς κύκλους, καθώς η τραχύτητα και η απaráμιλλη γύμνια των ευρημάτων προξενούσε έκπληξη και αμηχανία. Ο

³⁰ Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe siècle*, μτφρ. Philippe Delamare, Fayard, Παρίσι 1986, σ. 206.

³¹ Gustave Larroumet, «La danse grecque à la Bodinière», *Le Temps*, 9 Φεβρουαρίου 1897, σ. 3.

³² «[...] Οι αναχρονισμοί [στις θεατρικές παραστάσεις] γινόντουσαν αντιληπτοί μόνο από τους γνώστες. Αρκούσε μόνο το σύνολο να είναι αληθοφανές και όντως ήταν για το μέσο ακροατή [...] ο οποίος δεν απαιτούσε μια απόλυτη ακρίβεια από τη στιγμή που η αρχαιότητα προβαλλόταν μέσα από ένα πνεύμα ρεαλισμού [...]». René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 3, Didier, Παρίσι 1955, σ. 182.

³³ Salomon Reinach, «Courrier de l'art antique», *La Gazette des Beaux-Arts*, 1886, σ. 414, στο Christine Peltre, *ό.π.*, σ. 264.

ψυχρός επιστημονικός λόγος δεν συμβάδιζε με την ρομαντική πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, η οποία καλλιεργήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Η εξιδανικευμένη εικόνα μιας Ελλάδας ανάλαφρης, αισθησιακής, κατοικημένης από προσφιλείς ήρωες και φανταχτερές θεότητες δεν ήταν σύμφωνη με τις αυστηρές και απόμακρες ελληνικές φιγούρες που πρότεινε η επιστήμη.³⁴ Σε πολλές περιπτώσεις υπήρξε μια επιλεκτική και επιφανειακή κατανόηση των επιστημονικών επιτευγμάτων. Για παράδειγμα, οι παγανιστικές τοιχογραφίες και αγγειογραφίες που ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των ανασκαφών στην Πομπηία θεωρήθηκαν ως το αντιπροσωπευτικότερο δείγμα της αρχαιοελληνικής τέχνης και είχαν μεγάλη απήχηση καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

Από την άλλη πλευρά, η «εξωτική» εικόνα της Ελλάδας –μιας Ελλάδας με έντονη «ανατολίτικη» χροιά– δεν αποτέλεσε μόνο έκφραση μιας «ιστορικής παρερμηνείας», αλλά και ένα ενσυνείδητο καλλιτεχνικό αίτημα. Το πολυσύνθετο φαινόμενο του «εξωτισμού», ευρέως διαδεδομένο στη Γαλλία του 19^{ου} αιώνα, έλαβε μια διττή διάσταση στην περίπτωση της Ελλάδας: αφενός, η χώρα αυτή έφερε το βαρύ φορτίο των αξιών της ευρωπαϊκής παράδοσης, αποτελώντας την πηγή και ενσαρκώνοντας την πεμπτουσία του δυτικού πολιτισμού· αφετέρου, η σύγχρονη εικόνα της συνδέθηκε σε μεγάλο βαθμό με στοιχεία που είχε εισάγει ο οθωμανικός ζυγός και τα οποία, αναπόφευκτα, είχαν αφομοιωθεί στην διττή της πλέον ταυτότητα. Όπως σημειώνει ο Tsvetan Todorov, η έννοια του «εξωτισμού» εμπεριέχει την παράδοξη συνύπαρξη της εξιδανίκευσης ενός απόμακρου γεωγραφικά πολιτισμού και της άγνοιας των ουσιωδών του στοιχείων.³⁵ Στην προκειμένη περίπτωση, η διαμεσολάβηση του οριενταλισμού λειτούργησε καταλυτικά ώστε να κατανοηθούν, να αφομοιωθούν και να αξιοποιηθούν καλλιτεχνικά τα, εξιδανικευμένα από τη γαλλική φαντασίωση, στοιχεία της ελληνικής αρχαιότητας. Τόσο διαμέσου των εικαστικών τεχνών, όσο και της περιηγητικής λογοτεχνίας, η «εξωτική Ελλάδα» αποτελούσε πηγή μιας πολύχρωμης και φανταχτερής μυστηριακής ομορφιάς, μια ανεξερεύνητη γη που αφύπνιζε το πάθος μιας συνεχούς ανακάλυψης. Αντίθετα, η επιστημονική γνώση, με τον κατηγορηματικό της λόγο και προβάλλοντας το αίτημα της καθαρότητας, της σχολαστικής ακρίβειας και της γνησιότητας, δεν κατάφερε να

³⁴ Βλ. René Canat, *ό.π.*, τόμος 1, σσ. 119-120.

³⁵ Tsvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Παρίσι 1989, σσ. 297-298.

δημιουργήσει εκείνες τις προϋποθέσεις που θα επέτρεπαν στην ίδια να τροφοδοτήσει τη φαντασία και την πρωτότυπη καλλιτεχνική δημιουργία.

Η αποθέωση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας –με τα κοινωνικά και πολιτικά της συμφραζόμενα– ανέκαθεν παρέπεμπε σε ένα σύνολο αισθητικών και καλλιτεχνικών αξιών, γνωστές υπό τον γενικότερο χαρακτηρισμό ως «κλασικές». Η διαχρονικότητα, το οικουμενικό πνεύμα και η τεχνική αρτιότητα που αυτές εξέπεμπαν, παρείχαν τις απαραίτητες αισθητικές εγγυήσεις, αλλά συνδέθηκαν επίσης με τον ακαδημαϊσμό και το συντηρητικό πνεύμα των εκάστοτε επίσημων φορέων. Αναπόφευκτα, ο καλλιτεχνικός όρος του κλασικισμού παρέπεμπε στον ακαδημαϊσμό και στιγματίστηκε με ορισμένα στερεότυπα τα οποία δύσκολα μπόρεσε να απεμπολήσει. Η ανάπτυξη, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και κυρίως στις αρχές του 20^{ου}, καλλιτεχνικών κινημάτων με πρωτοποριακές τάσεις θα επέτρεπε μια νέα και περισσότερο γόνιμη προσέγγιση και ανάγνωση του πολυδιάστατου αρχαιοελληνικού κόσμου. Βασικός κατευθυντήριος άξονας υπήρξε η αναψηλάφηση του αρχαίου παγανιστικού και διονυσιακού στοιχείου.

Β. Η παγανιστική και η διονυσιακή Ελλάδα

Σκιαγραφώντας την εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας στο γαλλικό 19^ο αιώνα, οφείλουμε να σταθούμε στην αναβίωση του παγανιστικού και του διονυσιακού στοιχείου και στην πολυσύνθετη και πολύμορφη εκδήλωσή τους στις τέχνες και στα γράμματα. Ειδικότερα, η εικόνα μιας διονυσιακής Ελλάδας, καλλιεργημένη ήδη από την εποχή της Αναγέννησης, προβλήθηκε με έντονο τρόπο κυρίως στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα στην ποιητική και λογοτεχνική δημιουργία.

Οι ιστορικοί και κοινωνικοί παράγοντες που ευνόησαν την καλλιέργεια του ενδιαφέροντος για τον αρχαίο παγανισμό αφορούν, μεταξύ άλλων, τη βιομηχανική επανάσταση και τις ραγδαίες αλλαγές που αυτή επέφερε στον τρόπο ζωής. Παράλληλα, η έντονη αμφισβήτηση στα μηνύματα που ευαγγελιζόταν η Εκκλησία εκφράστηκε μέσω ενός γενικότερου αντικληρικαλισμού που εκδηλώθηκε τόσο στο χώρο της εκπαίδευσης,¹ όσο και σε αυτόν της διανόησης. Τα αιτήματα για ένα κράτος δικαίου, μια κοινωνική πρόοδο βασισμένη στο ορθολογιστικό πνεύμα του θετικισμού και όχι στις ψεύτικες αξίες της Εκκλησίας, προβλήθηκαν ιδιαίτερα με τις επαναστάσεις του 1830 και 1848.² Αργότερα, η περίφημη φράση του πολιτικού Léon Gambetta (1838-1882): «Ο κληρικαλισμός είναι ο εχθρός»³ συνόψιζε το κλίμα που επικρατούσε στους κόλπους της 3^{ης} Δημοκρατίας, με αποκορύφωμα τον οριστικό διαχωρισμό Κράτους και Εκκλησίας που πραγματοποιήθηκε το 1905.

Ωστόσο, η επικράτηση του κοσμικού κράτους δεν αναιρούσε τον έντονο σκεπτικισμό και την αγωνία των διανοούμενων για το μέλλον. Οι ελπίδες για μια καλύτερη κοινωνική πραγματικότητα διαψεύστηκαν κατηγορηματικά από τη συνεπαγόμενη πτώση των αξιών, την αλλοίωση των ανθρωπίνων σχέσεων και τον

¹ Ο Theodore Zeldin αναφέρει ότι ήδη από το 1846 η κυριαρχία των κλασικών σπουδών στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση αποτελούσε πεδίο μιας έντονης διαμάχης μεταξύ των Δημοκρατικών και της Εκκλησίας: «Καταγίνονταν [οι Δημοκρατικοί] με το να τονίζουν την εκπαιδευτική αξία της παγανιστικής αρχαιότητας προκειμένου να εναντιωθούν στους ανθρώπους της Εκκλησίας οι οποίοι, υπερασπιζόμενοι τη μελέτη των λατινικών, αποσκοπούσαν στη μελέτη της χριστιανικής λατινικής». Βλ. Theodore Zeldin, *Histoire des Passions Françaises. 1848-1945*, μτφρ. Catherine Ehrel & Odile de Lalène, τόμος 2, Recherches, Παρίσι 1978, σ. 278.

² Ο Ernest Renan στο έργο του *La Vie de Jésus* (1863) –πρώτος τόμος της ογκώδους μελέτης *Histoire des origines du christianisme* (1863-1881)– υιοθέτησε μια επιστημονική προσέγγιση της θρησκείας στο πνεύμα του θετικισμού του Auguste Comte.

³ Διατυπώθηκε στις 4 Μαΐου 1877 στο πλαίσιο των έντονων πολιτικών διαμαχών της 3^{ης} Δημοκρατίας. Βλ. Jean-Pie Lapierre & Philippe Levillain, «Laïcisation, union sacrée et apaisement (1895-1926)», *Histoire de la France religieuse*, τόμος 4, Jacques Le Goff & René Rémond, επιμ., Seuil, Παρίσι 1992, σ. 21.

εκχυδαϊσμό της καθημερινότητας. Η οικονομική αβεβαιότητα και οι επερχόμενες κοινωνικές αναταραχές γέννησαν στους κόλπους της κυρίαρχης αστικής τάξης την απογοήτευση και την αμφισβήτηση. Η αναποτελεσματικότητα και η αναξιοπιστία των πολιτικών καθεστώτων αλλά και της Εκκλησίας προκάλεσαν μια έντονη δυσπιστία στους κοινωνικούς θεσμούς και τις νέες αξίες που αυτοί επεδίωκαν να επιβάλλουν. Για τους καλλιτέχνες, αντίδοτο στην αθλιότητα και στις απειλές της νέας πραγματικότητας αποτέλεσε η φυγή από αυτήν. Ήδη από την εποχή του ρομαντισμού ο καλλιτέχνης αποκόπηκε από την κοινωνία και τον υλισμό της, ενώ η τέχνη αποτελούσε πλέον τη νέα θρησκεία με τους δικούς της ηθικούς κανόνες. Η αποστροφή για οτιδήποτε αφορούσε την πεζή και κενή καθημερινότητα εκφράστηκε μέσα από την επαναφορά του αιτήματος των Διαφωτιστών για επιστροφή του ανθρώπου στη φύση και από τη γενικότερη ανάγκη για υπέρβαση κάθε κατεστημένου ορίου, ή κανόνα, που απομακρύνει τον άνθρωπο από την ουσία της ζωής. Η πολυθεΐα της αρχαίας Ελλάδας εξασφάλιζε ένα από τα βασικότερα προνόμια: την ελευθερία της σκέψης, την απουσία οποιασδήποτε θεοκρατίας και οιασδήποτε δόγματος που απορρέει από αυτή, την αναγωγή του ανθρώπου ως κυρίου του εαυτού του σε κοινωνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Ιδιαίτερα ο Διόνυσος και οι θεότητες που τον περιέβαλλαν προβάλλονταν και μέσα από την ανθρώπινη υπόστασή τους, αναδεικνύοντας τις αντίστοιχες «αδυναμίες» τους και δημιουργώντας μια πιο οικεία εικόνα σε σχέση με τις περισσότερο απόμακρες και αυστηρές μορφές των ολύμπιων θεών. Στο ίδιο πνεύμα, η λατρεία της θηλυκότητας εκδηλωνόταν και διαμέσου της εξύμνησης της Αφροδίτης, αλλά και των ποικιλόμορφων επίγειων νυμφών. Άμεσα συνδεδεμένη με το διονυσιακό στοιχείο, η δημιουργία μιας ιδανικής και ιδεαλιστικής εικόνας της ελληνικής αρχαιότητας εμποτισμένης από την κάθε είδους φαντασίωση προσέφερε καταφύγιο στην κουρασμένη γαλλική κοινωνία της εποχής.

Δεν ήταν λίγα τα καλλιτεχνικά ρεύματα που ενσωμάτωσαν και ερμήνευσαν με τον δικό τους ιδιαίτερο τρόπο τα παγανιστικά στοιχεία και των οποίων η επιρροή υπήρξε σημαντική σε όλες τις τέχνες. Τόσο ο γερμανικός ρομαντισμός, μέσα από τα έργα του Schiller, του Goethe, και του Kleist, όσο και ορισμένοι εγχώριοι ρομαντικοί συγγραφείς και ποιητές καλλιέργησαν έναν διονυσιακό αισθησιασμό με πολύπλευρες ερμηνείες και εκδηλώσεις. Οι θεωρίες του Nietzsche⁴ και τα γραπτά του Louis-

⁴ Στο έργο του *Die Geburt der Tragödie [Η γέννηση της τραγωδίας]* (1872, επανεκδ. 1886) ο Νίτσε διέκρινε το απολλώνιο από το διονυσιακό στοιχείο και θεωρούσε πως η αναγέννηση της ελληνικής τραγωδίας ήταν εφικτή μέσα από τη συντονισμένη δράση των δύο αυτών δυνάμεων. Να σημειώσουμε

Nicolas Ménéard (1822-1901)⁵ ενδυνάμωσαν την τάση αυτή, αφήνοντας μια σημαντική παρακαταθήκη στις επόμενες γενεές. Η ρομαντική αναζήτηση της υπέρτατης ομορφιάς στράφηκε προς τις μυστικιστικές εμπειρίες της παγανιστικής λατρείας. Το διονυσιακό πνεύμα κατέκλυσε την δημιουργική σκέψη, διέγειρε την έμπνευση και απελευθέρωσε τον καλλιτέχνη από τις δεσμεύσεις που του επέβαλλαν η αυταρχική Εκκλησία και η υποκρισία του Κράτους.⁶ Το ενδιαφέρον για τις τελετές της λατρείας του Διονύσου αυξήθηκε τόσο στους κόλπους της επιστημονικής κοινότητας, όσο και στον κόσμο των διανοούμενων και των καλλιτεχνών.

Ο Διόνυσος είναι το «ναι» που αντιτίθεται στις αρνήσεις και στους περιορισμούς του ανθρώπου· ενορχηστρώνει όλες τις δυνατές χορογραφίες της ύπαρξης που επιτρέπουν στον άνθρωπο να αισθανθεί θεός. [...] Ο άνθρωπος μπορεί ελεύθερα και σε ποικίλες μορφές να ενσαρκώσει αυτή τη συνεχώς μεταβαλλόμενη και αναγεννημένη θεότητα.⁷

Στο πλαίσιο αυτό, η έκδοση το 1897 της μελέτης του ελληνιστή Louis Bertrand: *La fin du classicisme et le retour à l'antique, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe siècle en France* [Το τέλος του κλασικισμού και η επιστροφή στο αρχαίο, στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και στα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία] αποτέλεσε μια σημαντική συνεισφορά στην γενικότερη προσπάθεια απεμπόλησης των στερεότυπων του παρελθόντος και προσέγγισης της αυθεντικής ελληνικής αρχαιότητας μέσα από την παρεξηγημένη – σύμφωνα με τον συγγραφέα– παγανιστική της πλευρά. Ο Bertrand, εξετάζοντας την

ωστόσο ότι το σύνολο των έργων του Νίτσε άρχισε να μεταφράζεται και να εκδίδεται στη Γαλλία μόλις το 1898 (από τις εκδόσεις Mercure de France σε μετάφραση του Henri Albert). Πριν τη χρονολογία αυτή, το έργο του γερμανού φιλόσοφου είχε γίνει γνωστό μέσα από άρθρα και κάποια σύντομα αποσπάσματα που εξέδιδαν τα περιοδικά *L'Ermitage* και *La Revue Blanche*. Βλ. Michel Decaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1892-1914*, Privat, Τουλούζη 1960, σ. 46.

⁵ Από τους επιφανέστερους ελληνιστές της εποχής του, ο Ménéard υπερασπιζόταν την ανωτερότητα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού σε σχέση με τον αντίστοιχο ρωμαϊκό, ενώ ο ίδιος δήλωνε την πίστη του στην ελληνική πολυθεΐα, χωρίς ωστόσο να απαρνείται το χριστιανισμό. Η επιρροή του στους παρνασσιστές υπήρξε σημαντική, καθώς προσέδωσε στη λόγια προσέγγιση του αρχαίου κόσμου μια συναισθηματική διάσταση. Βασικότερα έργα του: *De la Morale avant les Philosophes* (1860), *Du polythéisme hellénique* (1863), *Hermès Trismégiste* (1866), *Réveries d'un païen mystique* (1876), *Histoire des Grecs* (1884), *Lettres d'un mort. Opinions d'un Païen sur la Société* (1895), *La Question sociale dans l'Antiquité* (1898).

⁶ Ήδη το 1846 ο ποιητής Théodore de Banville έγραφε: «Σήμερα το καθήκον του ποιητή είναι να διδάξει στους ανθρώπους ότι όλα τα ένστικτά τους είναι ευγενή και ότι καθένας από εμάς έχει σε αυτή τη γη το δικαίωμα σε όλες τις απολαύσεις». Βλ. Fernand Desonay, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré Champion, Παρίσι 1928, σ. 39.

⁷ Nathalie Mahé, *Le Mythe de Bacchus*, Fayard, Παρίσι 1992, σ. 319.

λογοτεχνική και ποιητική δημιουργία του τέλους του 18^{ου} αιώνα, καταδίκασε τη στείρα απομίμηση αρχαίων προτύπων που χαρακτήριζε τη γαλλική τέχνη του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁸ και η οποία κληροδοτήθηκε και στις επόμενες γενεές. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο όρος «κλασικισμός» αφορούσε τις συμβατικές αρχαιοελληνικές αναφορές, αυτές που αναλωνόντουσαν σε απλές απομιμήσεις, στερημένες από την πραγματική αισθητική αλήθεια των αρχαιοελληνικών προτύπων. Οι λόγοι για τους οποίους το ακαδημαϊκό αυτό πνεύμα κυριάρχησε εντοπίζονται από τον ίδιο στον «ιδεαλισμό της κλασικής γαλλικής τέχνης», στο «μίγμα του χριστιανικού ρασιοναλισμού και των αριστοκρατικών ή κοσμικών έξεων» και κυρίως «στην πειθαρχία η οποία είχε υποτάξει όλα τα πνεύματα», και «συνηθίζοντάς τα να θεωρούν τη μίμηση ως το μεγάλο μέσο της τέχνης, τα οδήγησε στο να αντιλαμβάνονται μόνο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των αρχαίων έργων και να λαμβάνουν υπόψη μόνο τους κανόνες που διέπουν τα είδη ή τη ρητορική του κάθε ύφους».⁹ Αντίστοιχα, η έννοια της «επιστροφής στο αρχαίο» εκλαμβάνεται από τον Bertrand ως η αυθεντική ανάπλαση του αρχαίου κόσμου μέσα από την ουσιαστική εισαγωγή του παγανιστικού στοιχείου στη σκέψη και στην καλλιτεχνική δημιουργία της Γαλλίας, έχοντας ως αφετηρία το φυσιολατρικό αίτημα των Διαφωτιστών. Ο ίδιος διαβεβαιώνει εξ αρχής ότι «η επιστροφή στην αρχαιότητα δεν αποτελεί μια φαντασίωση εκκολαπτόμενη στο μυαλό ενός ντιλετάντη ή ενός διανοούμενου: αποτελεί μια επιτακτική καλλιτεχνική ανάγκη [...].»¹⁰ παίρνοντας αποστάσεις από την υποκρισία και την εκκεντρικότητα που χαρακτηρίζουν πολλούς ελληνοστές της εποχής του. Υπέρμαχος μιας τέχνης η οποία θα εμπνέεται από την απλότητα, τη ζωντάνια, την ειλικρίνεια και τη συναισθηματική έξαρση που εμπνέει το παγανιστικό στοιχείο, ο Bertrand κατέληξε στο συμπέρασμα πως «μόνο η ευρεία πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας θα μπορούσε να περικλείσει όλες τις πτυχές της σύγχρονης σκέψης».¹¹

Ωστόσο, το ιδεώδες του Bertrand απαιτούσε από τον εκάστοτε δημιουργό μια ευρεία και βαθιά γνώση των φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών αρχών του αρχαίου παγανισμού, κάτι το οποίο μπορούσε να πραγματοποιηθεί μόνο σε μια πολύ

⁸ Ο Bertrand χρησιμοποίησε ως βασικό παράδειγμα τον ποιητή André Chénier (1762-1794) προκειμένου να αναδείξει την κενότητα της αρχαιοελληνικής του πρόσληψης, καθώς βασίστηκε μόνο σε μια μορφολογική απομίμηση.

⁹ Louis Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle en France*, Hachette, Παρίσι 1897, (επανεκδ. Slatkine, Γενεύη 1968), σ. 39.

¹⁰ *Ο.π.*, σ. ix.

¹¹ *Ο.π.*, σ. 424.

περιορισμένη κλίμακα. Η δημοφιλέστερη εκδήλωση του παγανιστικού στοιχείου αποτελούσε η εξύμνηση του διονυσιακού αισθησιασμού, αλλά και η επικούρεια στάση ζωής.¹² Οι περισσότεροι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα γνώρισαν αυτή την πτυχή της αρχαιότητας μέσα από την ανάγνωση της λυρικής και βουκολικής ποίησης (Ανακρέων, Σαπφώ, Θεόκριτος), αλλά και μέσω μεταφράσεων της συλλογής ποιημάτων που ονομάστηκε *Ελληνική Ανθολογία*.¹³ Ο ρόλος που έπαιξε η τελευταία στη διαμόρφωση μιας περισσότερο οικείας εικόνας του αρχαίου βίου, ήταν τεράστιος καθώς κλόνισε την ακαδημαϊκή πρόσληψη μιας απόμακρης, ψυχρής και απαθούς αρχαιότητας. Μέσα από τα επιγράμματα της *Ελληνικής Ανθολογίας* μπορούσε ο εκάστοτε αναγνώστης να έρθει σε επαφή με την απλή και ανεπιτήδευτη έκφραση σκέψεων και συναισθημάτων από την καθημερινή ζωή των αρχαίων. Τα επιγράμματα –μέσα από τη σύντομη αλλά περιεκτική ποιητική τους φόρμα– έθιγαν, άλλοτε με σοβαρή κι άλλοτε με σατιρική διάθεση, θέματα που αφορούσαν την τέχνη, τον έρωτα, το πένθος, τις απολαύσεις αλλά και τις αγωνίες της ζωής. Στίχοι, ελλήνων, όπως ο Ανακρέων και ο Θεόκριτος, συνυπήρχαν με αυτούς αλεξανδρινών αλλά και μεταγενέστερων λατίνων ποιητών, συνθέτοντας ένα πολύχρωμο ψηφιδωτό, αλλά παράλληλα εντείνοντας την ενιαία και ομοιογενή εικόνα που καλλιεργούσε το αναγνωστικό κοινό για την αρχαιότητα. Αυτή η «επικούρεια» ποίηση αποτέλεσε σημείο αναφοράς για πολλούς συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, οι οποίοι ήθελαν να δουν

¹² Αυτή τη στάση καταδίκασε ο Nietzsche στη *Γέννηση της Τραγωδίας*, θεωρώντας την ένα σύμπτωμα του «αλεξανδρινισμού» του δυτικού πολιτισμού και συνδέοντάς τη με την έννοια της «ψεύτικης ελληνικής νηφαλιότητας», η οποία εκφράζει «μια μη απειλούμενη κατάσταση ευημερίας» και τις «εύκολες απολαύσεις». Βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπρας, Κάκτος, Αθήνα 1995, σσ. 108, 131.

¹³ Μεταξύ των μεταφράσεων που πραγματοποιήθηκαν κατά το 19^ο αιώνα, τόσο της λεγόμενης «Παλατινής Ανθολογίας», όσο και των λυρικών και βουκολικών ποιητών, αναφέρουμε τις εξής: ROUX E., *De Theocriti idyllis*, Didot, 1846.

ANACRÉON et SAPHO, *Odes*, Traduction nouvelle en vers français par Marcellot et Grosset, Furne 1847.

THÉOCRITE, *Œuvres complètes*, traduites en français avec texte grec en regard, par Léon Renier, Hachette, 1847.

PICCOLOS N., *Supplément à l'Anthologie grecque*, contenant des épigrammes et autres poésies légères inédites, Reinwald 1853.

ANACRÉON, *Odes*, traduction en vers, avec le texte grec, par Prosper Yvaren, Fischer, Avignon, 1854.

THÉOCRITE, *Idylles et Odes anacréontiques*, Trad. nouvelle par Leconte de Lisle, Poulet-Malassis, Alençon 1861.

JACOBS Fred., *Anthologie grecque*, traduite sur le texte d'après le manuscrit palatin par Fr. Jacobs, Hachette, 1863, 2 τόμοι.

ANACRÉON, *Odes*, avec 54 compositions de Girodet, trad. Ambroise Firmin-Didot, Didot, 1864.

Τα βιβλιογραφικά στοιχεία αντλήθηκαν από το Henri Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*, Yale University Press, New Haven 1932.

μια άλλη διάσταση του αρχαίου βίου και να την αντιπαραβάλλουν με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Όπως σημειώνει εύστοχα ο Pierre Waltz:

[...] κανένα αρχαίο έργο δεν μας δίνει τόσες πληροφορίες [όσο το επίγραμμα] για την ιδιωτική ζωή των Ελλήνων και δεν μας παρέχει μια τόσο ακριβή εικόνα της ελληνικής κοινωνίας και των διαφόρων τάξεων που την συνέθεταν. Όχι μόνο οι αρχαιολόγοι μπορούσαν συχνά να αναζητήσουν στην [Ελληνική] *Ανθολογία* ένα σχόλιο που θα συνόδευε ή θα επεξηγούσε κάποιο από τα ευρήματά τους [...] αλλά και οι αναγνώστες μπορούσαν να δουν να ξετυλίγονται μπροστά τους όλες οι απόψεις οι πιο γραφικές και οι λιγότερο γνωστές του αρχαίου βίου.¹⁴

Η απήχηση που είχε η *Ελληνική Ανθολογία* στη γαλλική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα ήταν καθοριστική, καθώς τόσο το κίνημα του παρνασσισμού, όσο και ορισμένοι συμβολιστές προσφιλείς στην αισθητική fin de siècle, αφομοίωσαν με διαφορετικό τρόπο –χωρίς να διστάσουν και να μιμηθούν– τα μορφολογικά και αισθητικά πρότυπα της αρχαίας ποίησης.

Σε κάθε περίπτωση, αυτός ο διονυσιακός αισθησιασμός, άλλοτε εξευγενισμένος και επιφανειακός όπως στους παρνασσιστές κι άλλοτε μυστικιστικός όπως στους συμβολιστές, διακατεχόταν από μια ενδόμυχη καλλιτεχνική επιθυμία για εμφύσηση ζωής στην έως τότε ακίνητη, αυστηρή και απόμακρη μουσειακή αρχαιότητα.

i. Το ελληνικό ιδεώδες του Παρνασσισμού

Σύμφωνα με τον Pierre Albouy, «από το έτος 1843 κι έπειτα η γαλλική ποίηση επιστρέφει στην ελληνική αρχαιότητα. [...] Βασικοί πρωτεργάτες αυτής της επιστροφής είναι ο Victor de Laprade (1812-1883) [...] και ο Théodore de Banville (1823-1891)».¹⁵ Μερικά χρόνια αργότερα, το κίνημα του Παρνασσισμού θα εδραιώσει την τάση αυτή, ικανοποιώντας την περιέργεια και την τάση φυγής προς μια ονειρική και αισθησιακή αρχαιότητα που κυριάρχησαν στους απογόνους των ρομαντικών. Οι ιστορικοί τοποθετούν την εμφάνιση του κινήματος αυτού στη

¹⁴ Pierre Waltz, επιμ., *Anthologie Grecque*, μέρος 1^ο: «Anthologie Palatine», τόμος 1, Les Belles Lettres, Παρίσι 1928, σ. xxxvii.

¹⁵ Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*, Armand Colin, Παρίσι 1969, σ. 90.

δεκαετία του 1860, δίνοντάς του μια διάρκεια ζωής όχι πάνω από δύο δεκαετίες.¹⁶ Ωστόσο, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η μετέπειτα επιρροή του υπήρξε καθοριστική, καθώς γοήτευσε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών και χαρακτήρισε μια ιδιαίτερη προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας, προσφιλής ακόμη και όταν θεωρήθηκε αργότερα στείρα, αναληθής και αισθητικά παρωχημένη. Εξέχουσα μορφή του παρνασσισμού, ο ποιητής Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894)¹⁷ ενσάρκωσε, ίσως στην ολοκληρωμένη τους μορφή, τις βασικές αισθητικές του αρχές. Το αίτημα «η τέχνη για την τέχνη»¹⁸ και η αναζήτηση της υπέρτατης ομορφιάς αναδείχθηκαν σε δόγμα και αυτοσκοπό της ποίησης του παρνασσισμού. Ωστόσο, η αναπόφευκτη αλλοίωση της ελληνικής αρχαιότητας, η επιφανειακή προσέγγισή της και η σχεδόν διακοσμητική χρήση των συμβόλων της αποτέλεσαν τα κύρια χαρακτηριστικά του κινήματος του οποίου ηγήθηκε ο Leconte de Lisle. Η προβολή μιας ειδυλλιακής εικόνας της αρχαίας Ελλάδας πραγματοποιήθηκε όχι τόσο μέσω μιας συναισθηματικά φορτισμένης υποκειμενικής επίκλησης, αλλά μέσω μιας εξωτερικής, σχεδόν απαθούς παρατήρησης και εξύμνησης. Η αποστασιοποιημένη – και κατά συνέπεια αντιρομαντική– αυτή στάση ερμηνεύεται στη βάση μιας βαθιάς θρησκευτικής κρίσης που διαπιστώνεται στον Leconte de Lisle. Η άρνηση εκ μέρους του οποιασδήποτε θεοκρατίας αντανakλούσε την σκοτεινή πανθειστική του ιδιοσυγκρασία αναδεικνύοντας ως ύψιστη ανθρώπινη και καλλιτεχνική αξία το Ωραίο σε όλες του τις μορφές και ιδιαίτερα έτσι όπως αυτό παρουσιαζόταν μέσα από τις δυνάμεις της φύσης. Στο πλαίσιο αυτό, η παρουσία των ελληνικών θεοτήτων στα έργα του, λάμβανε ένα συμβολικό χαρακτήρα καθώς εξυπηρετούσε τις αισθητικές του αναζητήσεις. Η ελληνική αρχαιότητα των παρνασσιστών είναι ένας κόσμος φανταστικός, εξιδανικευμένος, απόλυτα σύμφωνος με τις ονειροπολήσεις των κουρασμένων αστών του γαλλικού 19^{ου} αιώνα, όπου κυριαρχεί η ομορφιά και η

¹⁶ Fernand Desonay, *ό.π.*, σ. 44. Να σημειώσουμε ωστόσο ότι ήδη στην εισαγωγή της ποιητικής συλλογής *Poèmes antiques* (1852) του Leconte de Lisle εκφράζονται τα βασικά αιτήματα των παρνασσιστών που αφορούν, μεταξύ άλλων, την επιστροφή στην ελληνική αρχαιότητα.

¹⁷ Μεταξύ των ποιητών που συγκαταλέγονται στο κίνημα του παρνασσισμού αναφέρουμε τους: Théodore de Banville (1823-1891), José Maria de Hérédia (1842-1905), François Coppée (1842-1908), Catulle Mendès (1841-1909). Οι περισσότεροι ιστορικοί θεωρούν επίσης ότι τα πρώιμα έργα των Paul Verlaine (1844-1896) και Stéphane Mallarmé (1842-1898) ανήκουν στην αισθητική του παρνασσισμού.

¹⁸ Η θεωρία σύμφωνα με την οποία η τέχνη αποτελεί πηγή και αντανάκλαση της ομορφιάς και δεν έχει καμία πολιτική ή άλλη κοινωνική χρήση. Αποτελεί μια κατεξοχήν ελιτίστικη στάση που υιοθετήθηκε από τους Théophile Gautier, Madame de Staël και Victor Cousin. Ο René Canat υποστηρίζει ότι «η τέχνη για την τέχνη» οφείλει να κυριαρχεί επί των ιδεών και των συναισθημάτων προκειμένου να τα υποβάλλει στους «υπέρτατους κανόνες του Ωραίου». Βλ. René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 3, Didier, Παρίσι 1955, σ. 80.

ευγένεια, αλλά και «ένα παρελθόν του οποίου η εξαφάνιση δηλώνει το θάνατο».¹⁹ Ωστόσο, η ψυχρότητα αλλά και η επιστημονική επιτήδευση για την οποία κατηγορήθηκε ιδιαίτερα ο Leconte de Lisle,²⁰ εκδηλώνεται σε λιγότερο βαθμό στο έργο άλλων παρνασσιστών, όπως ο προαναφερθείς Théodore de Banville και ο José-Maria de Heredia (1842-1905), οι οποίοι, κινούμενοι μέσα στο πλαίσιο των βασικών αρχών του κινήματος, καλλιέργησαν μια γλώσσα στην οποία κατοπτριζόταν μια ευφάνταστη και ευλύγιστη πρόσληψη του αρχαίου κόσμου.

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των αισθητικών αρχών του «ελληνισμού» των παρνασσιστών έπαιξε η ανάγνωση της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Στο επίπεδο της μορφολογίας η επιγραμματική ποίηση ικανοποιούσε το αίτημα για μια σύντομη και περιεκτική φόρμα όπου η ανάπτυξη των προσωπικών συναισθημάτων ήταν υποτυπώδης, αν όχι απλώς μια άσκηση ύφους. Όντας ένα είδος που καλλιεργήθηκε από πολλούς ποιητές, το επίγραμμα διατήρησε σταθερές ανά τους αιώνες ορισμένες μορφολογικές συμβάσεις, καλλιεργώντας και νομιμοποιώντας με τον τρόπο αυτό τη μίμηση και τη φορμαλιστική τρόπον τινά αντιμετώπισή του. Όπως σημειώνει ο Pierre Waltz:

εάν αρχικά [...] [ένα επίγραμμα] μπορούσε να περιέχει την ειλικρινή έκφραση ενός συναισθήματος, ωστόσο, στις περιπτώσεις των απομιμήσεων παλαιότερων έργων δεν θα μπορούσαμε να βρούμε παρά μόνο μια ρητορεία, προϊόν μιας αμιγώς βερμπαλιστικής τέχνης. Αυτοί οι ποιητές φαίνονται, προς στιγμή, να μην έχουν άλλο ιδεώδες από το να δώσουν στους στίχους τους μια επιγραμματική φόρμα, η οποία διεγείρει το πνεύμα και αποτυπώνεται εύκολα στη μνήμη· εξ ου και η, συχνά υπερβολική, κλίση τους προς την λακωνικότητα.

Η απουσία πρωτοτυπίας συνιστά κάτι περισσότερο από μια απλή αδυναμία: αποτελεί μια αρχή· η μίμηση αποτελεί εδώ αν όχι έναν κανόνα, τουλάχιστον συνιστά μια ευρέως διαδεδομένη φιλολογική μέθοδο.²¹

¹⁹ Pierre Albouy, *ό.π.*, σ. 99.

²⁰ Ο ίδιος είχε επιδοθεί σε μια έντονη μεταφραστική δραστηριότητα, η οποία είχε προκαλέσει τον θαυμασμό στην εποχή του, αλλά κατόπιν αμφισβητήθηκε έντονα η επιστημοσύνη της. Μεταξύ άλλων αναφέρουμε τις μεταφράσεις της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας* που πραγματοποίησε το 1867 και 1868, οι οποίες θεωρήθηκαν από τους σύγχρονους κριτικούς οι πλέον έγκυρες. Όπως αναφέρει ο Henri Peyre, «είναι από την τραχιά, απόμακρη και γεμάτη ελληνικούς όρους πρόζα του που οι γενιές μετά το 1870 θα έλθουν σε επαφή με τον Όμηρο». Βλ. Henri Peyre, *ό.π.*, σ. 49.

²¹ Pierre Waltz, *επιμ.*, *ό.π.*, σ. xxxv, και *ό.π.*, τόμος 2, σ. 12.

Στο πλαίσιο αυτό, η επιγραμματική ποίηση παρείχε ένα σταθερό μορφολογικό μοντέλο –αν όχι ένα ζωντανό παράδειγμα– το οποίο μπορούσε να ικανοποιήσει την εμμονή των παρνασσιστών στην υπεροχή της φόρμας έναντι του περιεχομένου, την αναζήτηση μιας απρόσωπης έκφρασης, αλλά και να νομιμοποιήσει τη μίμηση και την τυποποίηση. Στην ποιητική συλλογή *Poèmes antiques* που ο Leconte de Lisle εξέδωσε το 1852²² περιέχονται πολλές τέτοιες ασκήσεις ύφους κατά το πρότυπο των επιγραμμάτων της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Η διακοσμητική και χάριν ευφωνίας χρήση των αυτούσιων εκφράσεων, των ονομάτων και των τοπωνυμίων που ο ίδιος δανειζόταν εξυπηρετούσε την τεχνική αρτιότητα αλλά και την επιθυμητή αρχαιοπρέπεια.²³ Η ομορφιά για τον Leconte de Lisle, αλλά και για τους παρνασσιστές, είναι, κατά τα πρότυπα των αρχαίων επιγραμματιστών, η εξύμνηση της εξωτερικής πλαστικότητας, της αρμονίας των μορφών, της επιφανειακής γοητείας. Θεοποιώντας τη λατρεία της φυσικής ομορφιάς, οι παρνασσιστές εισήγαγαν το αισθησιακό στοιχείο στη δημιουργία τους, χωρίς ωστόσο να παρασυρθούν στον απόλυτο ηδονισμό. Η ερωτική ποίηση λάμβανε στο πλαίσιο αυτό μια πιο «ευγενή» υπόσταση σύμφωνη με την αστική ηθική της εποχής.

Αντλώντας την έμπνευσή τους από ένα ετερόκλητο σύνολο ποιητών που ανήκαν στον, γεωγραφικά και χρονολογικά, ευρύτερο ελληνορωμαϊκό κόσμο, οι παρνασσιστές διαμόρφωσαν μια αρχαιοπρεπή ποίηση που αναπόφευκτα αναμίγνυε στοιχεία από τις διάφορες περιόδους. Υπό την έννοια αυτή, η αρχαιολατρία που καλλιεργήθηκε αφορούσε μια συνολικότερη πρόσληψη της αρχαιότητας, την εξιδανίκευσή της και, έως ένα βαθμό, την ομοιογενή της προβολή. Προς την κατεύθυνση αυτή λειτουργούσε καταλυτικά, η εικόνα μιας «εξωτικής» Ελλάδας, μιας Ελλάδας η οποία δεν είχε ακόμη αποσπαστεί από τη γραφικότητα της Ανατολής, η οποία κληροδοτήθηκε από τους ρομαντικούς στους παρνασσιστές τροφοδοτώντας τη φαντασία τους και διαιώνίζοντας ορισμένα στερεότυπα του παρελθόντος.

Εάν ο «ελληνισμός, ο ποιητικός νεο-ελληνισμός στη λογοτεχνία του παρνασσισμού είναι πλαστός»,²⁴ ωστόσο συνέβαλλε στην ανακίνηση του

²² Η ποιητική συλλογή αυτή επανεκδόθηκε το 1874, ενώ η οριστική της μορφή εκδόθηκε το 1881.

²³ Στο πλαίσιο αυτό, ο Leconte de Lisle υπήρξε υπέρμαχος της «ελληνικής» γραφής και προφοράς των ελληνικών ονομάτων: για παράδειγμα, η Κλυταιμνήστρα έπρεπε να γράφεται και να προφέρεται Klytemnestra και όχι Clytemnestre. Η εμμονή του Leconte de Lisle σε αυτό το ήσσοнос σημασίας ζήτημα έδωσε αφορμή στους επικριτές του που τον κατηγορήσαν –όχι πάντα άδικα– για την γραφικότητα του «ελληνισμού» του, καθώς και για μια επίφαση αυθεντικότητας που λειτουργούσε ως προκάλυμμα της άγνοιάς του για τη βαθύτερη ουσία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.

²⁴ Fernand Desonay, *ό.π.*, σ. xxvi.

ενδιαφέροντος για τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, εξέφρασε την ανάγκη για μια αποστασιοποίηση της ποιητικής δημιουργίας από τις ρομαντικές συναισθηματικές εξάρσεις μέσω ενός ψυχρού φορμαλισμού και έθεσε τις βάσεις πάνω στις οποίες τα μετέπειτα καλλιτεχνικά κινήματα θα αναζητούσαν τις απαντήσεις στους δικούς τους ιδεολογικούς και αισθητικούς προβληματισμούς.

ii. Η «αριστοκρατική Ελλάδα» των *fêtes galantes*

Η αναβίωση –ιδιαίτερα στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα– των αριστοκρατικών *fêtes galantes*²⁵ αποτέλεσε μια ιδιόζουσα έκφραση της αισθητικής του παρνασσισμού και του κινήματος της *art nouveau*. Η κοινωνική και οικονομική αστάθεια ενεργοποίησαν άμεσα τα αντανakλαστικά, τόσο της αριστοκρατίας, η οποία έβλεπε την κοινωνική της εμβέλεια να αποδυναμώνεται, όσο και της απειλούμενης οικονομικά ανερχόμενης αστικής τάξης, προς την κατεύθυνση της αναβίωσης ένδοξων στιγμών της γαλλικής ιστορίας. Η εποχή πριν την επανάσταση του 1789 παρείχε τα κοινωνικά και πολιτιστικά πρότυπα που εξασφάλιζαν ένα ιδανικό καταφύγιο σε όσους αναζητούσαν διαφυγή από την ανασφάλεια και την αβεβαιότητα που απέπνεε η σκληρή πραγματικότητα. Η νοσταλγία του χαμένου παρελθόντος, ερμηνεύεται στη βάση τόσο μιας αναπόλησης της παλαιάς τάξης πραγμάτων, όσο και μιας βαθιάς απογοήτευσης απέναντι στις ουτοπίες του πολυτάραχου 19^{ου} αιώνα. Η φαντασίωση της αριστοκρατίας για επιστροφή στο παλαιό καθεστώς συναντούσε την απόγνωση της αστικής τάξης απέναντι στην αναποτελεσματικότητα και στη ματαιότητα των επαναστάσεων. Η ίδια η Αυτοκράτειρα Ευγενία (σύζυγος του Ναπολέοντα του 3^{ου}) είχε πάθος με τον 18^ο αιώνα και αναβίωσε τις *fêtes galantes* «στις οποίες η ίδια παρουσιαζόταν μεταμφιεσμένη ως Μαρία-Αντουανέτα ή ως Mme de Pompadour».²⁶ Η ανεμελιά, η κομψότητα και η ευγένεια που διέκριναν αυτές τις γιορτές αποτέλεσαν άκρως ελκυστικά στοιχεία τόσο για την αριστοκρατία η οποία αναπολούσε τον καιρό

²⁵ Ο όρος «*fête galante*» [«ευγενής», «γαλαντόμα γιορτή»] συγγενεύει με τον όρο «*fête champêtre*» [«ποιμενική γιορτή»] που χρησιμοποιήθηκε στη γαλλική ζωγραφική του 17^{ου} και κυρίως του 18^{ου} αιώνα και αναφέρεται στην απεικόνιση εορτών που λαμβάνουν χώρα στη φύση και γενικότερα βουκολικών σκηνών. Η *fête galante* διαφοροποιείται κοινωνικά από την *fête champêtre* καθώς αναφέρεται στις εορταστικές και τοποθετημένες σε ένα ειδυλλιακό φυσικό περιβάλλον σκηνές της αριστοκρατικής τάξης, όπου κυριαρχεί η ευγένεια, η κομψότητα και ένας ανείπωτος ερωτισμός. Προέκταση των *fêtes galantes* αποτέλεσε το αίτημα του Rousseau για επιστροφή στη φύση, ανάκτηση της χαμένης αθωότητας και αποπομπή των συμβάσεων και της υποκρισίας της σύγχρονης κοινωνίας.

²⁶ Debora Silverman, *L'Art Nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*, μτφρ. Dennis Collins, Flammarion, Παρίσι 1994, σ. 26.

της κυριαρχίας της, όσο και για την μπουρζουαζία η οποία, γοητευμένη από το ένδοξο παρελθόν της ανώτερης τάξης, προσπαθούσε να ταυτιστεί –τουλάχιστον σε πνευματικό επίπεδο– με αυτήν.

Το πάθος για την τέχνη του γαλλικού 18^{ου} αιώνα εκφράστηκε τόσο στο χώρο των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας, όσο και στον ευρύτερο χώρο της διακοσμητικής και της επιλοποιίας. Οι αδελφοί Goncourt²⁷ πρωταγωνίστησαν σε αυτή την ιστορική και πολιτιστική αναβίωση του 18^{ου} αιώνα μέσα από πολυάριθμες θεωρητικές μελέτες, οι οποίες δημοσιεύθηκαν συγκεντρωμένες υπό τον τίτλο *L'art du XVIII^e siècle [Η τέχνη του 18^{ου} αιώνα]* (1859-1875). Με αυτόν τον τρόπο οι Goncourt επανέφεραν στην επικαιρότητα σημαντικούς αλλά και δευτερεύουσας καλλιτεχνικής σημασίας ζωγράφους του γαλλικού 18^{ου} αιώνα²⁸ οι οποίοι αποτελούσαν το βασικό σημείο αναφοράς της αισθητικής των ένδοξων εποχών του Λουδοβίκου του 14^{ου} και του 15^{ου}. Η θεματολογία των *fêtes galantes* στους πίνακές τους ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και γοήτευσε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνών. Στο πλαίσιο αυτό, ο πίνακας του Antoine Watteau, *L'embarquement pour l'île de Cythère* (1717) [*Η επιβίβαση για το νησί των Κυθήρων*] απέκτησε έναν εμβληματικό χαρακτήρα, καθώς το νησί των Κυθήρων έλαβε στη φαντασία των Γάλλων μια ουτοπική διάσταση, αντιπροσωπεύοντας τον επίγειο παράδεισο, τη γη της παρηγοριάς, το απομονωμένο από την ασχμία και τα προβλήματα του σύγχρονου τρόπου ζωής καταφύγιο, το ιδανικό μέρος για μια *fête galante*.²⁹

Στον χώρο της ποίησης, η γενέτειρα της θεάς Αφροδίτης έλαβε μια εξέχουσα θέση καθώς ενέπνευσε καλλιτέχνες όπως ο Gérard de Nerval (1808-1855),³⁰ ο Charles Baudelaire (1821-1867)³¹ και ο Victor Hugo (1802-1885).³² Κατά το παράδειγμα του Watteau, χαρακτήρες της ελληνικής μυθολογίας, της ιταλικής *commedia dell' arte*, των γαλλικών κλασικών γραμμάτων, συνυπήρχαν στο πλαίσιο ειδυλλιακών και βουκολικών σκηνών. Στην ποιητική συλλογή *Fêtes Galantes* (1869),

²⁷ Edmont Huot de Goncourt (1822-1896) και Jules Huot de Goncourt (1830-1870): συγγραφείς και θεωρητικοί της τέχνης. Η Ακαδημία Goncourt –ιδρυθείσα το 1896– καθιέρωσε το ομώνυμο βραβείο [*Prix Goncourt*] το οποίο απονέμεται κάθε χρόνο σε ένα λογοτεχνικό έργο (συνήθως μυθιστόρημα).

²⁸ Μεταξύ αυτών αναφέρουμε τους François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Chardin (1699-1779), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) και Antoine Watteau (1684-1721).

²⁹ Ο μύθος των Κυθήρων έχει βαθιές ρίζες τόσο στη γαλλική όσο και στην ιταλική λογοτεχνία. Το ταξίδι για τα Κύθηρα αποτελούσε πάντα μια ανεκπλήρωτη φαντασίωση η οποία αντλούσε τη γοητεία της ακριβώς από αυτή την ουτοπική της διάσταση. Ο Watteau ζωγράφησε τρεις εκδοχές του πίνακα (1710, 1712 και 1717) αποδίδοντας χαρακτήρες από τον κόσμο της ελληνικής μυθολογίας και της ιταλικής *commedia dell' arte*.

³⁰ *Le Voyage à Cythère* (1844).

³¹ *Un voyage à Cythère* (1852) το οποίο περιλήφθηκε αργότερα στη συλλογή του *Les fleurs du mal*.

³² *Cérigo* (1855).

ο Paul Verlaine (1844-1896) αναβίωσε αυτή την ανάλαφρη ατμόσφαιρα, καλώντας την καλλιτεχνική και πνευματική ελίτ σε μια μάταιη αλλά τόσο γλυκιά ονειροπόληση. Ωστόσο, στις *fêtes galantes* του Verlaine κυριαρχεί ένα κλίμα νοσταλγίας και μελαγχολίας για το εφήμερο των συγκινήσεων, ενώ τα πάντα εκτυλίσσονται σε ένα σκηνικό μιας κατ' επίφαση χαρούμενης γιορτής. Ο Verlaine γνωρίζει ότι ο 19^{ος} αιώνας δεν θα μπορούσε να φιλοξενήσει μια πραγματική *fête galante*, παρά μόνο μια αναπόληση αυτής· οι ηλιόλουστες γιορτές του Watteau και του Boucher έδωσαν τη θέση τους στο μελαγχολικό σεληνόφως και τις θλιμμένες σερενάτες. Η *fête galante* του 19^{ου} αιώνα «κρύβει το φως και την πραγματικότητα».³³

Η γοητεία των *fêtes galantes* δεν παρέμεινε όμως σε ένα αυστηρά θεωρητικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Η διοργάνωση αντίστοιχων εορτών από σημαντική μερίδα της αριστοκρατικής κοινωνίας ήταν συχνό φαινόμενο στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα. Ήδη ο θεσμός των «καλλιτεχνικών σαλονιών» αποτελούσε από τις αρχές του αιώνα ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συνεύρεσης της κοινωνικής και της πνευματικής ελίτ. Συγγραφείς, συνθέτες, ζωγράφοι, παράγοντες της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής, καθώς και οι γαλαζοαίματοι οικοδεσπότες διαμόρφωναν έναν από τους κύριους πυρήνες της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Η εκλεπτυσμένη ατμόσφαιρα, αλλά και τα ιδεολογικά συμφραζόμενα των πάλαι ποτέ βασιλικών αυλών αναβίωναν σε αυτές τις εκλεκτικές εκδηλώσεις.³⁴ Προέκταση των σαλονιών αυτών και απόπειρα

³³ Michel Faure, «L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère. Contribution à l'étude des mentalités sociales à travers les *Fêtes galantes* de Verlaine et de deux de ses musiciens: Fauré et Debussy», *Le Mouvement social*, 109, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1979, σ. 17. Να σημειώσουμε ότι αυτή η τάση παρουσίασης της ελληνικής αρχαιότητας μέσα από το πρίσμα του γαλλικού 18^{ου} αιώνα συναντάται και στην λεγόμενη ιστορική μυθιστοριογραφία, ήδη δημοφιλούς από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μάς δίνει ο René Canat αναφερόμενος στο έργο *Les Voyages d'Antenor* (1793) [*Τα ταξίδια του Αντήνορου*] ενός βαρόνου de Lantier. Ο τελευταίος, ισχυριζόμενος ότι το έργο αυτό αποτελεί πιστή αντιγραφή ενός χειρογράφου που ανακαλύφθηκε στο Herculanum, διηγείται τις ερωτικές περιπέτειες του ήρωά του, παραθέτοντας παράλληλα μια σειρά από φανταστικά ιστορικά γεγονότα στα οποία εμφανίζονται γνωστές φυσιογνωμίες της αρχαιότητας (Αρίστιππος, Ξενοκράτης, Σαπφώ, κ.ά.). Από τον συμφυρμό των σκηνικών στα οποία εκτυλίσσονται τα γεγονότα δεν λείπουν οι βουκολικές σκηνές, οι ευγενείς συνεστιάσεις και τα μουσικά τους επακόλουθα (καντάτες, μαδριγάλια, κ.λπ.). Βλ. René Canat, *ό.π.*, τόμος 1, σ. 152.

³⁴ Το κάθε «καλλιτεχνικό σαλόνι» είχε διαμορφώσει τη φυσιογνωμία του μέσα από τη βαρύτητα που έδινε σε συγκεκριμένες τέχνες (ζωγραφική, λογοτεχνία, ποίηση, μουσική, χορός), αλλά και από τους επίσημους επισκέπτες του. Αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένους από τους σύγχρονους μαικήνες της τέχνης εκείνης της εποχής: πριγκίπισσα Bibesco (στο σαλόνι της οποίας σύχναζαν μεταξύ άλλων οι συνθέτες Saint-Saëns, Fauré, Gounod, Massenet, Debussy), Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux, γνωστή και ως Meg, (η οποία φιλοξενούσε συχνά τους συνθέτες, Ravel, Fauré, Messager, Widor, Séverac, Schmitt, d'Indy, Chausson, Chabrier, τον ποιητή Pierre Louÿs, αλλά και τους ζωγράφους Meissonier, Bonnat, Boldini και Carolus-Duran), ενώ αργότερα το σαλόνι της πριγκίπισσας Edmond de Polignac θα αποτελέσει έναν από τους βασικότερους πυρήνες της μουσικής δραστηριότητας και της προώθησης νέων και πρωτοποριακών έργων. Πολύτιμες πληροφορίες, αντλημένες μέσα από πολυάριθμα προσωπικά αρχεία, σχετικώς με τα καλλιτεχνικά σαλόνια και τη μουσική ζωή στα τέλη

προσέγγισης του πνεύματος των fêtes galantes αποτέλεσαν οι μεγαλοπρεπείς και φανταχτερές γιορτές που διοργάνωναν πολλοί αριστοκράτες σε υπαίθριες τοποθεσίες.³⁵ Οι εκδηλώσεις αυτές αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίον η κοινωνική ελίτ αντιλαμβανόταν το ένδοξο παρελθόν της. Εμπνευσμένοι από τις μεγαλειώδεις τελετές των βασιλικών προγόνων τους, οι σύγχρονοι γαλαζοαίματοι επιδίδονταν σε υπέρογκες σπατάλες διοργανώνοντας παράλληλα μουσικές, θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, σε ένα σκηνικό που παρέπεμπε στον 18^ο αιώνα ή σε παλαιότερες εποχές και όπου η πολυτέλεια συναγωνιζόταν την εκκεντρικότητα. Ο συγγραφέας Marcel Proust σε επιστολή του στον συνθέτη Reynaldo Hahn δίνει το στίγμα μιας τέτοιας εκδήλωσης η οποία διοργανώθηκε από τον κόμη Boni de Castellane στο δάσος της Βουλόνης στις 2 Ιουλίου 1896:

[...] Στο βάθος δεν κατάλαβα τι ακριβώς θα έπρεπε να ήταν. Η κυρία Lemaire μου είπε: «Ήταν ακριβώς όπως στον Μεγάλο Αιώνα, ξέρετε, το πραγματικό στυλ Louis XIV». Η κυρία de Framboisie μου είπε: «Νομίζαμε ότι ήμασταν στην Αθήνα» και ο δικός μας Tur: «Νομίζαμε ότι βρισκόμασταν στην εποχή του Lohengrin». Καταλαβαίνετε ότι δεν μπορώ να είμαι απόλυτος και σαφής για το ποιά εποχή ακριβώς ο «νεαρός κόμης» ήθελε να αναπλάσει.³⁶

Η αναβίωση των fêtes galantes σε όλες τις εκφάνσεις της αποτέλεσε εκδήλωση μιας ιστορικής, κοινωνικής και καλλιτεχνικής αναδίπλωσης, επιβεβαιώνοντας το κύρος που διατηρούσε η χρυσή εποχή του 18^{ου} αιώνα, όπου οι τέχνες, τα γράμματα και η πολιτική ακτινοβολία της Γαλλίας ήσαν στο αποκορύφωμά τους. Η προβολή αρχέτυπων μορφών του δυτικού πολιτισμού –αναμιγνύοντας στοιχεία από την ελληνική μυθολογία, την ιταλική αναγέννηση και από το χώρο του γαλλικού κλασικισμού– εξέφρασε τη νοσταλγία του ένδοξου παρελθόντος και την αποστροφή της σύγχρονης πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η αναβίωση των fêtes galantes, ως χαρακτηριστικό φαινόμενο μιας γενικότερης τάσης

του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα παρέχει το: Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, Παρίσι 2004.

³⁵ Πολλές εκδηλώσεις είχαν και θεματικό περιεχόμενο που απαιτούσε, όπως ήταν φυσικό, από τους εκλεκτούς καλεσμένους και την ανάλογη αμφίεση. Ο εκκεντρικός κόμης Robert de Montesquiou-Fezensac ήταν ιδιαίτερα γνωστός για τη διοργάνωση τέτοιων εκδηλώσεων στους απέραντους κήπους των Βερσαλλιών και στην περιοχή Neuilly-sur-Seine κοντά στο δάσος της Βουλόνης στα περίχωρα του Παρισιού.

³⁶ Η γιορτή αυτή με τους 3000 προσκεκλημένους δόθηκε με αφορμή το θάνατο του δούκα de Nemours, δευτερότοκου γιου του Louis-Philippe του 1^{ου} βασιλιά της Γαλλίας την περίοδο 1848-1852. Βλ. Philippe Kolb, επιμ., *Marcel Proust. Lettres à Reynaldo Hahn*, Gallimard, Παρίσι 1956, σ. 59.

ιστορικής και αισθητικής ενδοσκόπησης, αποτελεί ένα πρώιμο στάδιο της επερχόμενης κρίσης των αξιών της Δύσης, έτσι όπως αυτή εκφράστηκε αργότερα μέσα από την εκλεπτυσμένη αισθητική *fin de siècle*. Αντίστοιχα, η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας παρουσίασε τις συμβάσεις και τα στερεότυπα της αντίστοιχης αρχαιολατρίας του γαλλικού 18^{ου} αιώνα, δοσμένα όμως μέσα από ένα φίλτρο σύγχρονης αγωνίας και απαισιοδοξίας. Η αναβίωση της αισθησιακής χαράς και της ελαφράδας σχημάτισε όχι την πιστή απεικόνιση της αρχαιότητας έτσι όπως την έβλεπε η εποχή του Λουδοβίκου του 15^{ου}, αλλά το παραμορφωμένο είδωλό της· ήταν «ένα παιχνίδι καθρεπτισμών», μια «νοσταλγία της νοσταλγίας».³⁷

iii. Ο Συμβολισμός και η ελληνική αρχαιότητα

Συνεχιστές της παράδοσης των παρνασσιστών, οι συμβολιστές υιοθέτησαν την εξιδανικευμένη εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας και την εμπλούτισαν με νέες ερμηνείες. Η αναζήτηση για νέες ποιητικές εμπειρίες, η αποστροφή της πεζής πραγματικότητας, οι ατέρμονες ονειροπολήσεις, η εκλέπτυνση και ο ναρκισσισμός της ποιητικής τους αποτελούσαν ορισμένα στοιχεία που έχουν τις ρίζες τους στην αισθητική των παρνασσιστών. Ωστόσο, εάν οι παρνασσιστές «περιστρέφονταν γύρω από τα πράγματα», οι συμβολιστές «εισχωρούσαν μέσα σε αυτά».³⁸ Η ποιητική των παρνασσιστών αναλωνόταν στην εξύμνηση της ιδεώδους ομορφιάς η οποία όμως είχε πάντοτε μια σαφώς απτή υπόσταση. Αντίθετα, η τέχνη των συμβολιστών αναζήτησε την αθέατη όψη του κόσμου και όχι την κατασκευή μιας πλαστής πραγματικότητας. Οι ονειροπολήσεις τους δεν ήταν το αποτέλεσμα μιας μάταιης και απαισιόδοξης επίκλησης σε ένα απόμακρο και χιμαιρικό παρελθόν, αλλά μιας αποστροφής του ρεαλισμού, μιας φυγής προς το φανταστικό και μιας βαθιάς εισχώρησης στον άγνωστο κόσμο του υποσυνείδητου. Ο βέλγος ποιητής Émile Verhaeren (1855-1916) συνόψισε με τον καλύτερο τρόπο την ατμόσφαιρα εκείνης της εποχής και τις καλλιτεχνικές της ανησυχίες:

Μια εντυπωσιακή οπισθοδρόμηση της σύγχρονης
φαντασίας στο παρελθόν, μια τεράστια επιστημονική
έρευνα, καθώς επίσης και νέα πάθη προς ένα

³⁷ Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 149.

³⁸ Michel Decaudin, *ό.π.*, σ. 188.

απροσδιόριστο ακόμη και ασαφές υπερφυσικό μάς ώθησαν να ενσαρκώσουμε τα όνειρά μας και ίσως και το ρίγος μας απέναντι σε ένα νέο άγνωστο μέσα από έναν συμβολισμό παράξενο ο οποίος μεταφράζει τη σύγχρονη ψυχή, όπως ο αρχαίος συμβολισμός ερμήνευε άλλοτε την τέχνη. Μόνο που δεν εναποθέτουμε την πίστη και τις πεποιθήσεις μας, αλλά αντιθέτως, τις αμφιβολίες μας, τη φρίκη μας, την πλήξη μας, τις διαστροφές μας, τις απελπισίες μας και πιθανόν τις αγωνίες μας.³⁹

Στο πλαίσιο αυτό, η ελληνική αρχαιότητα αποτέλεσε μια αστείρευτη πηγή ποιητικών και αισθητικών προτύπων. Η λατρεία του Ωραίου και η εξύμνηση των αισθήσεων μέσω των παγανιστικών μορφών, τόσο στις εικαστικές και πλαστικές τέχνες⁴⁰ όσο και στην ποίηση και στη λογοτεχνία,⁴¹ ξεπέρασαν την εξωτερική επιφάνεια των παρνασσιστών και έλαβαν μια μεταφυσική και συμβολική διάσταση. Το Ωραίο δεν εξυμνούταν μόνο για τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά, αλλά και για την εσωτερική του ακτινοβολία, τον αντίκτυπο στον ανθρώπινο ψυχισμό της τελειότητας και της αρμονίας του. Ως εκ τούτου, δεν όφειλε να παρουσιάζεται στη καλλιτεχνική δημιουργία ως αυτόνομη απτή οντότητα αλλά ως μια ιδεατή πνευματική κατάσταση. Κατά συνέπεια, η οποιαδήποτε απόπειρα περιγραφής του είναι μάταιη εφόσον μπορεί να παρουσιαστεί στον καλλιτέχνη μόνο μέσα από την υποβολή.

Το γενικότερο αίτημα για μια επανένταξη και μια νέα προσέγγιση των μύθων στην καλλιτεχνική δημιουργία διατυπώθηκε έντονα από τους συμβολιστές προκειμένου να αποτιναχθούν τα στερεότυπα του παρελθόντος.⁴² Στη μετάφραση που έκανε ο Stéphane Mallarmé στο βιβλίο του George W. Cox, *A Manual of Mythology in the form of question and answer*, (Λονδίνο 1867), (γαλλικός τίτλος: *Les Dieux antiques*, J. Rothschild, Παρίσι 1880), δεν παρέλειψε να προσθέσει στον

³⁹ Émile Verhaeren, «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff», *L'Art moderne*, 12 Σεπτεμβρίου 1886, σ. 290, στο Paul Gorceix, επιμ., *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Complexe, Βρυξέλλες 1998, σ. 74.

⁴⁰ Από το χώρο της ζωγραφικής αναφέρουμε τους Gustave Moreau (1826-1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) και Odilon Redon (1840-1916).

⁴¹ Μεταξύ των επιφανέστερων γάλλων συμβολιστών αναφέρουμε τους Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Rémy de Gourmont (1858-1915), Stéphane Mallarmé (1842-1898) και ο ελληνικής καταγωγής Jean Moréas [Γιάννης Παπαδιαμαντόπουλος] (1856-1910), ο οποίος δημοσίευσε στην εφημερίδα *Le Figaro* (18 Σεπτεμβρίου 1886) το μανιφέστο του Συμβολισμού.

⁴² Αρκετά χρόνια πριν την εμφάνιση του κινήματος των συμβολιστών, το πολυσυζητημένο έργο *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [Συμβολισμός και Μυθολογία των αρχαίων λαών και ειδικότερα των Ελλήνων] (4 τόμοι, 1810-1812) του Γερμανού Georg Friedrich Creuzer (1771-1858) ανακινούσε το ζήτημα της προέλευσης και του συμβολικού περιεχομένου των ελληνικών μύθων. Ωστόσο, η γαλλική μετάφραση που πραγματοποιήθηκε στο διάστημα 1825-1851 από τον J. D. Guigniaut ήταν γνωστή μόνο σε ορισμένους γερμανομαθείς ειδικούς. Βλ. René Canat, *ό.π.*, τόμος 1, σ. 161.

πρόλογο δικά του σχόλια και απόψεις γύρω από το ζήτημα του βαθύτερου νοήματος και της σημασίας της χρήσης των αρχαίων μύθων στη νεότερη ποίηση. Στο πλαίσιο αυτό, η σπουδή των μύθων θα μπορούσε να αποτελέσει μια σημαντική μύηση στη συμβολική τους διάσταση, καθώς, σύμφωνα με τον ίδιο, τα φυσικά φαινόμενα που άλλοτε λάμβαναν μια μυθολογική διάσταση και ερμηνεία τροφοδοτούσαν τη σύγχρονη ποιητική δημιουργία. Ο αρχαίος παγανισμός προσέφερε στον καλλιτέχνη του 19^{ου} αιώνα μια πλούσια και πολυδιάστατη θεματολογία από την οποία ο ίδιος μπορούσε να αντλήσει αυτό που για τον Mallarmé αποτελούσε το «υπέρτατο» και «αέναο» θέμα της μυθολογίας: ο κύκλος της φύσης ως αντανάκλαση του κύκλου της ζωής (γέννηση, ανάπτυξη, κορύφωση, θάνατος) και, η διαμέσου των μυθικών ηρώων, μάχη μεταξύ του σκότους και του φωτός, συνθέτοντας αυτό που ο ίδιος ονόμαζε την «τραγωδία της φύσης».⁴³ Η πεποίθησή του για την ανανέωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσω μιας αναψηλάφησης της αρχαιότητας και μιας συνεχούς αναζήτησης των βαθύτερων νοημάτων που έκρυβαν οι μύθοι είναι φανερό και σε επιστολή του προς τον συγγραφέα Pierre Louÿs (1870-1925) όπου αναφέρει χαρακτηριστικά:

[...] μου φαίνεται, πράγματι, ότι η αρχαιότητα, στην πιο καθαρή της ουσία, οφείλει να επανέλθει σ' εμάς, τα σύγχρονα τέκνα της, στη δημιουργική χαρά των οποίων θα ξαναβρεί έναν έμφυτο τρόπο έκφρασης, ωσάν να τον είχε η ίδια διαφυλάξει για το μέλλον.⁴⁴

Παράλληλα, το ενδιαφέρον για τη μυστικιστική πλευρά των αρχαίων παραδόσεων και μυθολογιών εντάθηκε στο τέλος του 19^{ου} αιώνα στο πλαίσιο μιας γενικότερης τάσης των διανοούμενων και των καλλιτεχνών προς τις απόκρυφες γνώσεις, αναζητώντας σε αυτές νέες αισθητικές οδούς.⁴⁵ Η έννοια της μύησης εισήχθη στο λεξιλόγιο των συμβολιστών προσδίδοντας μια θρησκευτική διάσταση στην καλλιτεχνική δημιουργία. Κυρίαρχα θέματα στην ποίηση, στη λογοτεχνία και

⁴³ Stéphane Mallarmé, «Les Dieux Antiques», *Œuvres complètes*, Henri Mondor & G. Jean-Aubry, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1945, σ. 1169.

⁴⁴ Στην επιστολή αυτή με ημερομηνία 20 Δεκεμβρίου 1894 ο Mallarmé σχολιάζει θετικά τη συλλογή ποιημάτων *Chansons de Bilitis* του Pierre Louÿs. Βλ. Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Seghers/J.-J. Pauvert, Παρίσι 1988, σ. 144 και Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le livre (choix de textes)*, Henri Meschonnic, επιμ., Éditions de l'éclat, Παρίσι 1985, σ. 132.

⁴⁵ Ο Joscelyn Godwin εύστοχα σημειώνει ότι «το ενδιαφέρον για τον ερμητισμό και τον αποκρυφισμό εκδηλώθηκε στους πνευματικούς κύκλους της Γαλλίας σε έναν ασύγκριτα μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τις υπόλοιπες χώρες». Joscelyn Godwin, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995, σ. 6.

στις θεωρητικές και αισθητικές πραγματείες αποτελούσαν η πλατωνική, η πυθαγόρεια και η αλεξανδρινή φιλοσοφία, ο μύθος του Ορφέα και τα Ελευσίνια μυστήρια.⁴⁶ Ο Ορφέας –ποιητής, συνθέτης, αοιδός– κυριάρχησε ως η αρχέτυπη μυθολογική μορφή που ενσάρκωνε ένα από τα βασικότερα αιτήματα του κινήματος των συμβολιστών: την τέλεια σύνθεση και συνύπαρξη όλων των τεχνών.⁴⁷ Αντίστοιχα, η διονυσιακή λατρεία με τις μυστικιστικές της τελετές και τη διείσδυση στον εσωτερικό και κρυμμένο κόσμο του υποσυνείδητου αποτελούσε μια μοναδική εμπειρία που μπορούσε να εμπεριέχει αντιφάσεις και αμφισημίες. Τα παγανιστικά στοιχεία –μέσω της θρησκευτικής και της φυσιολατρικής τους διάστασης– ενσάρκωναν την ουσία της καλλιτεχνικής αναζήτησης:

Η παρατήρηση της φύσης και η έκσταση στην οποία αυτή μεταφέρει συγκροτούν ένα σημείο εκκίνησης και διευκολύνουν την ιδανική συγχώνευση με το επέκεινα. [...] Η απώλεια του εαυτού, η ατομική υπέρβαση, η συμμετοχή στις δημιουργικές δυνάμεις της Φύσης εμπλέκουν αντιθετικά συναισθήματα, στέρηση και πληρότητα, οδύνη και αγαλλίαση, με μια λέξη προκαλούν μια ιερή φρίκη. [...] Αυτές οι μεταφυσικές συγκινήσεις με τις αντιφατικές συνιστώσες –έκσταση και τρόμος– θυμίζουν αυτές των λατρών του Διονύσου, όσο και τη μετάβαση από το θάνατο της προσωπικότητας στην πληρότητα της οικουμενικής ζωής, την πορεία αυτών των μυστών.⁴⁸

Παράλληλα, σε αντίθεση με την εύρωστη κλασική αρχαιότητα των ακαδημαϊκών, οι συμβολιστές έδειξαν έντονο ενδιαφέρον (τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο) για την περίοδο του φθίνοντος παγανιστικού κόσμου και του ανατέλλοντος χριστιανικού.⁴⁹

⁴⁶ Ο Alfred Maury (1817-1892) στο *Histoire des religions de la Grèce antique* (1857-1859) επαναφέρει στο προσκήνιο τις τελετές των ελευσίνιων μυστηρίων, ενώ ο Eduard Schuré, στο *Les Grands Initiés* (1889) προτείνει, διαμέσου των θρησκευτικών μυστηρίων που τελούν οι μύστες Ράμα, Κρίσνα, Ερμής, Μωυσής, Ορφέας, Πυθαγόρας και Ιησούς, την επικοινωνία του καλλιτέχνη με τις σκοτεινές δυνάμεις του πνεύματος ώστε να έρθει σε επαφή με το θείο.

⁴⁷ «Το θέατρο [...] έπρεπε να αποτελεί το χώρο μιας ιερής τελετής, ενός μυστηρίου και μιας μύησης, όπου η ποίηση, η μουσική και οι πλαστικές τέχνες θα μπορούσαν να τελέσουν τις λατρευτικές τους εκδηλώσεις, όπως [γινόταν] στους αρχαίους πολιτισμούς». Βλ. Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, Nizet, Παρίσι 1969, σ. 89. Στο πλαίσιο αυτό, το μουσικό δράμα, αλλά και οι αισθητικές θεωρίες του Wagner είχαν μια τεράστια απήχηση στους γάλλους καλλιτέχνες.

⁴⁸ Nathalie Mahé, *ό.π.*, σ. 289. Να σημειώσουμε επίσης τη μεγάλη επιρροή που είχε στον τομέα αυτό η αγγλόφωνη λογοτεχνία εκείνης της περιόδου με κύριους θιασώτες του παγανισμού τους: Walter Pater (1839-1894), Arthur Machen (1863-1947), Algernon Charles Swinburne (1837-1909) και Lord Dunsany (1878-1957).

⁴⁹ Διάφορες μελέτες πάνω σε αυτό το θέμα είχαν ήδη δημοσιευθεί από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα: VACHEROT E., *Histoire critique de l'École d'Alexandrie*, Librairie philosophique de Ladrangue, 3 τόμοι, 1846-1851.

CHASTEL Et., *Histoire de la destruction du paganisme dans l'Empire d'Orient*, Cherbuliez, 1850.

Στο πλαίσιο αυτό, η ελληνική μυθολογία –σε συνδυασμό με άλλες μυθολογικές παραδόσεις της Ανατολής και της πρωτοχριστιανικής εποχής– προσέφερε ένα πλούσιο υλικό το οποίο ο καλλιτέχνης μπορούσε να αναπλάσει και να αποτυπώσει τις προσωπικές του αναζητήσεις. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Alain Mercier, η κατάχρηση αυτών των συμβόλων οδήγησε κατά τη δεκαετία 1885-1895 στη διακοσμητική χρήση και στον εκφυλισμό τους, «αποδυναμώνοντας πλήρως την αυθεντική τους σημασία».⁵⁰ Το φαινόμενο αυτό δεν άφησε ανεπηρέαστη τη μουσική δημιουργία, όπου –ιδιαίτερα στο χώρο της όπερας– ευνοήθηκαν οι επιφανειακές και χάριν εντυπωσιασμού αναφορές στις μυστικιστικές πτυχές των μυθολογικών παραδόσεων των αρχαίων πολιτισμών.

iv. Η «παρακμή των πολιτισμών» και η αισθητική *fin de siècle*

Η γενικότερη πνευματική κρίση και η πτώση των αξιών της εποχής του τέλους του 19^{ου} αιώνα (γνωστής και ως *fin de siècle*) εκφράστηκαν –πολλές φορές με ακραίο τρόπο– από τη λεγόμενη «λογοτεχνία της παρακμής» [*littérature décadente*]. Η τελευταία, φθάνοντας στα άκρα την εκλέπτυνση και το μυστικιστικό πνεύμα των συμβολιστών, οδηγήθηκε στην απαισιοδοξία και στην άρνηση κάθε ελπίδας για σωτηρία του κόσμου. Στα έργα συγγραφέων όπως ο Joris-Karl Huysmans (1848-1907),⁵¹ ο Jean Lorrain (1855-1906),⁵² ο Joséphin Péladan (1858-1918)⁵³ και ο Pierre Louÿs (1870-1925) κυριαρχεί ένας διάχυτος ηδονισμός, ενώ άμεσες είναι οι αναφορές στον υλισμό, στην πλήξη, στον σκοταδισμό, στη μαγεία, στην παραίτηση

LAMÉ E., *Julien l'Apostat*, précédé d'une étude sur la formation du christianisme, Charpentier, 1861.
MÉNARD L., «Les livres d'Hermès Trismégiste et les derniers jours de la philosophie païenne», *Revue des Deux Mondes*, 15 Απριλίου 1866, σσ. 870-907.

LÉVÊQUE Ch., «Les dernières luttes du paganisme et les réformateurs et les martyrs de la religion grecque», *Revue des Deux Mondes*, 15 Μαΐου 1866, σσ. 419-450.

HAVET E., «Le christianisme et ses origines», *Revue Contemporaine*, 1^η Απριλίου 1868, σσ. 459-487.
Βλ. Henri Peyre, *ό.π.*

⁵⁰ Alain Mercier, *ό.π.*, σ. 264.

⁵¹ Το περίφημο μυθιστόρημά του *À Rebours* (1884) αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την «λογοτεχνία της παρακμής».

⁵² Ψευδώνυμο του Paul Duval. Το μυθιστόρημά του *Monsieur de Phocas* (1901) συγκαταλέγεται στα αντιπροσωπευτικότερα έργα της παρακμιακής αισθητικής.

⁵³ Στο μυθιστόρημά του *Le Vice suprême* (1884) –το πρώτο ενός κύκλου τον οποίο ο Péladan ονόμασε *La décadence latine*– περιγράφει ένα Παρίσι σε πλήρη κοινωνική και πνευματική κατάρρευση, με μόνη σωτηρία την επέμβαση των μυημένων και των μάγων. Συγγραφέας πολλών θεωριών του αποκρυφισμού, μετέφρασε επίσης λιμπρέτα του Wagner και πρότεινε μέσα από έργα όπως το *Prométhéide* (1895) το «συνολικό θεατρικό έργο τέχνης». Το 1890 ίδρυσε την καθολική αίρεση Rose-Croix και συνδέθηκε με τον συνθέτη Erik Satie. Βλ. Marie-Claire Bancquart & Pierre Cahné, *Littérature française du XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1992, σ. 36.

από τη ζωή, στα ναρκωτικά, στην ομοφυλοφιλία και στην κάθε είδους εκζήτηση αλλά και διαστροφή. Όπως αναφέρουν οι Marie-Claire Bancquart και Pierre Cahné,

ο όρος «παρακμή» έχει μεν ιστορικά μια αρνητική έννοια, ωστόσο δεν συμβαίνει το ίδιο όταν μιλάμε για την τέχνη της παρακμής. Αυτή χαρακτηρίζεται από νέες και σπάνιες συγκινήσεις, από έναν πιο εκλεπτυσμένο τρόπο αντιμετώπισης της ζωής. Το τέχνασμα και η ανησυχία γεννούν μια αισθητική αντίθετη προς τον κλασικισμό. [...] Υπάρχει μια βαθιά «πλήξη fin de siècle» που πηγάζει από μια εμπειρία της άρνησης. Ο ήρωας της εποχής fin de siècle δεν πιστεύει ούτε στη φύση, ούτε στην αγάπη· για να επιβιώσει προσπαθεί να βασανίσει τις συγκινήσεις του, ή να αποδράσει σε άλλους κόσμους. Τρέφει τον υπαρξιακό του πεσιμισμό με τις περιρρέουσες φιλοσοφίες και αισθητικές, τις οποίες καρπώνεται χωρίς απαραίτητως να τις έχει μελετήσει σε βάθος.⁵⁴

Αυτή η τάση εκλέπτυνσης είχε και τον αντίστοιχο αντίκτυπο στον τρόπο που οι καλλιτέχνες θεωρούσαν το παρελθόν. Όσον αφορά την ελληνική αρχαιότητα, κύριο μέλημα υπήρξε η αποφυγή των συμβάσεων της ακαδημαϊκής πρόσληψης, η αποστροφή για το επίσημο γούστο, ως γέννημα της βάρβαρης αισθητικής της αστικής τάξης, προκειμένου να ευνοηθεί το εξεζητημένο, το μυστικιστικό, αυτό που μόνο οι λίγοι, οι μυημένοι θα μπορούσαν να προσεγγίσουν και να κατανοήσουν. Η κλασική αισθητική του ακέραιου, του θετικού, του εύρωστου και του αγνού ήταν εκ διαμέτρου αντίθετη με τον περιρρέοντα ελιτίστικο και διεστραμμένο αρνητισμό. Στο πλαίσιο αυτό, η ταύτιση της εποχής fin de siècle με τις αντίστοιχες εποχές παρακμής παλαιότερων ιστορικών περιόδων και πολιτισμών είναι για τους ιστορικούς αυτονόητη καθώς παρουσιάζει αρκετές ιστορικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές αναλογίες.⁵⁵ Η περίοδος που εκτείνεται χρονολογικά από τους ελληνιστικούς χρόνους

⁵⁴ Ο.π., σσ. 7-8.

⁵⁵ Ο Nietzsche παρατηρούσε ότι αυτή η «περιττή ευρυμάθεια», η «υπερβολική ανάγκη για μάθηση», η «μανία για νέες ανακαλύψεις» αποτελούσαν στοιχεία του λεγόμενου «αλεξανδρινισμού» που χαρακτήριζε τον δυτικό πολιτισμό στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπας, Κάκτος, Αθήνα 1995, σσ. 221, 226. Στο σημείο αυτό, έχει ενδιαφέρον να σημειωθεί η χρήση του όρου «byzantinisme» [«βυζαντινισμός»], ως δηλωτική ένδειξη του διανοητικού κορεσμού που βίωνε το Παρίσι εκείνης της εποχής. Ο Paul Radiot, συγγραφέας ενός σχετικού άρθρου, παραλλήλιζε τη γαλλική πρωτεύουσα του 19^{ου} αιώνα με το Βυζάντιο, εποχή που χαρακτηριζόταν κατά τον ίδιο από ένα διάχυτο πνεύμα ευρυμάθειας και εκλέπτυνσης. Επιχειρώντας να προσδιορίσει το περιεχόμενο της έννοιας «βυζαντινισμός», ο Radiot χρησιμοποίησε τον όρο «αναρχία» ως εξής: «αναρχία ως γνωστική πληρότητα, αναρχία ως υπερκορεσμός των εμπειριών και ως αδυναμία εγκόλπωσης όλων των παράλληλων γεγονότων». Paul Radiot, «Notre Byzantinisme», *La Revue Blanche*, 28, Φεβρουάριος 1894, σ. 111.

μέχρι την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας αποτέλεσε το βασικό πυρήνα έλξης των καλλιτεχνών και των διανοούμενων της εποχής. Με αφορμή κάποιες ανασκαφές στην Αίγυπτο, ο αρχαιολόγος Albert Gayet θεωρούσε την εποχή του ως τον καθρέφτη εκείνων των πολιτισμών:

[...] οι θεοσοφικές θεωρίες των φιλοσόφων της Σχολής της Αλεξάνδρειας, συγκρούονται, αλλά ύστερα θεμελιώνονται σε σύνθετους τύπους, οι οποίοι εκ πρώτης όψεως φαίνονται αντιφατικοί, αλλά όπου η μεθοδική μελέτη των ιδεών αποκαλύπτει μια λογική αλληλουχία: μια λεπτότητα τόσο συναρπαστική, που ελκύει τόσο έντονα όσο αυτές οι φευγαλέες αποχρώσεις ιδεαλισμού, μαρτυρούν μια ευαισθησία των εντυπώσεων αξεπέραστη μέχρι σήμερα: μια αρρωστημένη ψυχική κατάσταση: μια απογοήτευση, θα έλεγα ένας πεσιμισμός, στοιχεία τόσο όμοια με αυτά της εποχής μας που φθάνουμε να θεωρούμαστε οι σύγχρονοι αυτών των μακρινών νεκρών, τους οποίους ο χρόνος διαφύλαξε σε τέτοιο βαθμό που φαίνεται να ξυπνούν ανάμεσά μας, να ξαναπαίρνουν τη θέση τους, χωρίς ο ύπνος τους των 17 αιώνων να έχει ηρεμήσει τις ανησυχίες από τις οποίες υπέφεραν.⁵⁶

Η άλλη πλευρά αυτής της απαισιόδοξης και μηδενιστικής θεώρησης των πραγμάτων εκφράστηκε μέσα από την αποθέωση του διονυσιακού αισθησιασμού. Η ηδονιστική και μυστικιστική πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας έλαβε έναν καθολικό χαρακτήρα στην τέχνη *fin de siècle*, ενώ παράλληλα εμπλουτίστηκε από ένα σύνολο ανατολικών θρησκευτικών και πολιτισμικών στοιχείων, όπου οι ιστορικές παραποιήσεις και οι επιστημονικές ανακρίβειες υπηρετούσαν τη φαντασίωση και τη φυγή από την πραγματικότητα. Η ερμηνεία του αρχαιοελληνικού κόσμου βασίστηκε στο συνδυασμό του αθάνατου κάλλους με τη νωχέλεια και τον ανατολίτικο ηδονισμό. Σημαντικό ρόλο προς την κατεύθυνση αυτή έπαιξε το γεγονός ότι για πολλούς ακόμη η Ελλάδα αποτελούσε μέρος της ευρύτερης Ανατολής και ως εκ τούτου είχε έναν δικό της ιδιαίτερο εξωτισμό. Συνεπώς, προσέφερε η ίδια το αισθητικό και επιστημονικό άλλοθι ώστε η γενιά της εποχής *fin de siècle* να νομιμοποιήσει την σαρκική ηδονή και τη γενικότερη έκλυση των ηθών. Η ομοφυλοφιλία –κυρίως η γυναικεία– προβλήθηκε ως μόδα καθώς, «για ορισμένους κύκλους, η αμαρτία και η διαστροφή δεν αποτελούσαν τον απαγορευμένο καρπό, αλλά το μέτρο μιας κοινωνίας

⁵⁶ Albert Gayet, «Deux prêtresses du culte d'Antinoüs», *Mercure de France*, 16 Δεκεμβρίου 1907, σ. 616.

της οποίας η διαφθορά προσδιόριζε την εκλέπτυνση». ⁵⁷ Στο πλαίσιο αυτό, η μορφή της Σαπφούς καθώς και η ηθική που πήγαζε από το έργο της ήταν στοιχεία, ίσως περισσότερο από ποτέ, επίκαιρα. ⁵⁸

Η περίπτωση του συγγραφέα Pierre Louÿs (1870-1925) είναι χαρακτηριστική για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο προβαλλόταν η ελληνική αρχαιότητα. Έχοντας ο ίδιος μια ιδιαίτερη προτίμηση για αρχαίους συγγραφείς που έζησαν στη λεγόμενη αλεξανδρινή εποχή, δηλαδή τους δύο τελευταίους προχριστιανικούς αιώνες, υποστήριξε ένθερμα την αναβίωση της ειδυλλιακής εικόνας της αρχαιότητας –η οποία ανέκαθεν αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι στη φαντασία των Γάλλων– απελευθερώνοντάς την ταυτόχρονα από οποιοδήποτε ηθικό φραγμό, προκειμένου να διατυπώσει τις ηδονιστικές αισθητικές του θεωρίες. Η *Ελληνική Ανθολογία* προσέφερε και σε αυτή την περίπτωση τα κατάλληλα πρότυπα μιας ερωτικής ποίησης η οποία εξυμνούσε με ιδιαίτερα τολμηρό τρόπο τις σαρκικές απολαύσεις. Έχοντας μεταφράσει ποίηση του Μελέαγρου, ⁵⁹ ο Louÿs βρήκε στους αρχαίους επιγραμματιστές την ποιητική έκφραση που άρμοζε στις προσωπικές του αισθητικές αναζητήσεις.

Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος επιχείρησε να νομιμοποιήσει αυτή την ηδονιστική στάση απέναντι στη ζωή και παράλληλα να απεγκλωβίσει την αρχαία ποίηση από τη μονόπλευρη θεώρηση των ακαδημαϊκών. Η ποιητική του συλλογή *Les Chansons de Bilitis* (1895) είναι γνωστή και ως μια από τις μεγαλύτερες φιλολογικές και αρχαιολογικές απάτες. ⁶⁰ Ο Louÿs επινόησε την Bilitis ως μια νεαρή μαθήτριά της Σαπφούς από την Παμφυλία, με αφορμή τη δήθεν ανακάλυψη του τάφου της στην Κύπρο από κάποιον γερμανό αρχαιολόγο ονόματι G. Heim, όπου και βρέθηκαν χαραγμένα ποιήματά της. Αυτά τα ποιήματα ο ίδιος ισχυρίστηκε πως μετέφρασε για

⁵⁷ Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe siècle*, μτφρ. Philippe Delamare, Fayard, Παρίσι 1986, σ. 361. Ο Weber αναφέρει επίσης τη συνήθεια των γαλλικών καμπαρέ να παρουσιάζουν θεάματα με θέμα την ομοφυλοφιλία και της φιλολογικής περιοδικής έκδοσης *Fin de siècle* να δημοσιεύει ανάλογου περιεχομένου διηγήματα.

⁵⁸ Ήδη από το 1816 η *Sapho* του συγγραφέα Alphonse de Lamartine (1790-1869) περιοριζόταν μόνο στη βιογραφία της ποιήτριας. Αργότερα, ο Alphonse Daudet με την δική του *Sapho* (1884) έθεσε σε μορφή μυθιστορήματος ορισμένα επίκαιρα ηθικά ζητήματα. Αξίζει να αναφέρουμε επίσης τον κύκλο των γυναικών συγγραφέων και ποιητριών που δραστηριοποιήθηκε στο Παρίσι εκείνης της εποχής. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουν οι Renée Vivien [ψευδώνυμο του Pauline M. Tarn (1877-1909)], η οποία μετέφρασε ποιήματα της Σαπφούς (1903), Liane de Pougy, *Une Idylle saphique* (1901), Nathalie Clifford Barney και Anna de Noailles (1876-1933). Η τάση αυτή διαγράφεται ήδη από την ποιητική συλλογή *Les Fleurs du Mal* (1861) του Charles Baudelaire με το ποίημα «Lesbos» το οποίο ωστόσο αποσύρθηκε από την πρώτη έκδοση.

⁵⁹ LOUÏS Pierre, *Les poésies de Méléagre*, Παρίσι 1893.

⁶⁰ Τα στοιχεία της πρώτης έκδοσης είναι τα εξής: *Les Chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L.*, Librairie de l'Art indépendant, Παρίσι 1895.

πρώτη φορά, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στον εμπλουτισμό των γνώσεων για την ποιητική δημιουργία της αρχαιότητας και αποκαλύπτοντας μια λιγότερο γνωστή και παρεξηγημένη πλευρά του αρχαίου βίου.⁶¹ Στην εισαγωγή της ποιητικής συλλογής ο Louÿs αναφέρεται στη ζωή της νεαρής ποιήτριας περιγράφοντας τα μέρη στα οποία έζησε, ενώ παρουσίασε τη Λέσβο του 6 αιώνα π.Χ. ως το κέντρο του κόσμου και της οποίας η πρωτεύουσα ήταν «πιο πεφωτισμένη από την Αθήνα και πιο διεφθαρμένη από τις Σάρδεις».⁶² Σύμφωνα με τον ίδιο, η ανάπτυξη των γυναικείων ομοφυλοφιλικών σχέσεων δεν περιέχει τίποτα το διεστραμμένο⁶³ εφόσον για «τους αρχαίους λαούς η αγάπη ήταν ιερή».⁶⁴ Τέλος, για να προσδώσει επιπλέον επιστημονικό κύρος στην «ανακάλυψή του», εκφράζει τη λύπη του για τις ελάχιστες αναφορές των αρχαίων συγγραφέων στο πρόσωπο της Bilitis, ενώ παράλληλα συμπεριέλαβε στη συλλογή και τίτλους ποιημάτων που, λόγω του εξαιρετικά τολμηρού περιεχομένου τους, δεν μεταφράστηκαν. Το εγχείρημα αυτό του Louÿs στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία, καθώς η πλειοψηφία των ειδικών έσπευσε να χειροκροτήσει τη σημασία αυτής της μεγάλης ανακάλυψης.⁶⁵ Με τον τρόπο αυτό, έχοντας ως προκάλυμμα μια «αδιάψευστη» ιστορική πηγή, ο ίδιος προέβαλλε τις δικές του φαντασιώσεις και αισθητικές θεωρίες. Μια σύντομη επισκόπηση των ερωτικών επιγραμμάτων της *Ελληνικής Ανθολογίας* αποκαλύπτει το πλήθος των κοινών στοιχείων –στο επίπεδο της θεματολογίας, της τεχνοτροπίας, αλλά και των λεκτικών δανείων– με την ποίηση του Louÿs. Ο ίδιος –σε αντίθεση με τον Leconte de Lisle ο οποίος απέφυγε τα άσεμνα για την αστική ηθική της εποχής του ερωτικά ποιήματα– δεν δανείστηκε απλώς πολλές στερεότυπες εκφράσεις των αρχαίων επιγραμματιστών, αλλά ταυτίστηκε πλήρως με το πνεύμα των πιο τολμηρών

⁶¹ Δεν αποκλείεται ο Louÿs να εκμεταλλεύτηκε και το αισιόδοξο κλίμα που είχε δημιουργηθεί εκείνη την εποχή σε όλη την Ευρώπη ύστερα από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις στην Ολυμπία και στους Δελφούς. Προκειμένου ο ίδιος να ενδυναμώσει το επιστημονικό κύρος του εγχειρήματος επικαλέστηκε ως κύρια πηγή του την (επινοημένη) μελέτη του Heim για το έργο της Bilitis: *Bilitis sämtliche Lieder, zum ersten Male herausgegeben, und mit einem Wörterbuche versehen* (Λειψία 1894).

⁶² Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Albin Michel, Παρίσι 1962, σ. 9.

⁶³ Σε επιστολή προς τον αδελφό του, ο Louÿs επιχείρησε να απεγκλωβίσει την ηρωίδα του από την, έντονα καλλιεργημένη από τον ρομαντισμό και την αισθητική fin de siècle, εικόνα της μοιραίας και σατανικής γυναίκας: «Έως τώρα, παρουσίαζαν τις λεσβίες σαν μοιραίες γυναίκες (Balzac, Musset, Baudelaire, Rops) ή σαν διεστραμμένες (Zola, Mendès, [...])». Επιστολή της 22^{ης} Δεκεμβρίου 1897, στο David Grayson, «Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women», *Debussy and his World*, Jane Fulcher, επιμ., Princeton University Press, Princeton 2001, σ. 124.

⁶⁴ Pierre Louÿs, *ό.π.*, σ. 13.

⁶⁵ Ο Goujon αναφέρει ότι ακόμα και ο επιφανής ελληνιστής της εποχής Paul Masqueray, ξεγελάστηκε και συμπεριέλαβε την Bilitis στον βιβλιογραφικό του οδηγό: *Bibliographie pratique de la littérature grecque* (1914). Βλ. Jean-Paul Goujon, *ό.π.*, σ. 144.

ερωτικών επιθυμιών όπως αυτές καταγράφονταν στους στίχους επικούρειων ποιητών όπως ο Μελέαγρος (~130-60 π.Χ.) και ο Φιλόδημος (~110-40 π.Χ.).

Ωστόσο, τα επιχειρήματα του Louÿs δεν περιορίζονταν μόνο σε ένα θεωρητικό επίπεδο. Αντίθετα, επεδίωκε τη δημιουργία των προϋποθέσεων εκείνων που θα αναγεννούσαν τον αρχαίο –σύμφωνα με τον ίδιο– τρόπο ζωής. Είχε την πεποίθηση ότι η αρχαιότητα ήταν ένας κόσμος ειδυλλιακός, όπου ο υπέρτατος νόμος ήταν η ομορφιά, όπου η ελευθερία κυριαρχούσε παντού και οι τέχνες άνθιζαν ανενόχλητες από οποιοδήποτε ηθικό ή κοινωνικό φραγμό. Κατηγορούσε το χριστιανισμό για την υποκρισία και τον πουριτανισμό της εποχής του,⁶⁶ ενώ παράλληλα υποστήριζε τον ηδονισμό στον οποίο προσέδιδε μια καθαρά αισθητική αξία. Με τον τρόπο αυτό, πίστευε ότι μπορούσε να συνδυάσει την τέχνη με τη ζωή και να αναβιώσει την αρχαιότητα στη σύγχρονη πραγματικότητα. Η πρόσληψη της αρχαιότητας από τον Louÿs, όπως και από αρκετούς σύγχρονούς του, στρεφόταν ενάντια σε εκείνη την επίσημη αρχαιότητα των ακαδημαϊκών.⁶⁷ Ο ίδιος αναγνώριζε την αξία και το μεγαλείο των κλασικών, πλην όμως δεν έπαυε να προβάλλει τη γοητεία και την ομορφιά της ύστερης αρχαιότητας, για την οποία δεν δεχόταν τους χαρακτηρισμούς ως βάρβαρης και νόθας. Όπως πολύ σωστά αναφέρει ο Goujon, «η Ελλάδα ήταν γι' αυτόν κάτι ανάλογο με αυτό που ήταν η Ανατολή για τον Flaubert: μία ιδανική οπτασία, η ευκαιρία να προβάλλει τις δικές του φαντασιώσεις σε ένα παρελθόν ήδη μυθικό, όπου ο χρόνος φάνταζε στάσιμος».⁶⁸

Η «εξωτική» αυτή πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας χαρακτήρισε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών, ενώ η απήχησή της στο κοινό ήταν ευρύτατη.⁶⁹ Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν υπήρξε πρόθεση αλλοίωσης της κλασικής αρχαιότητας, παρά μόνο μια προσπάθεια να προβληθεί μια άλλη –έστω πλασματική– εικόνα της. Ως εκ τούτου, παρατηρείται μια γεωγραφική και χρονική μετατόπιση,

⁶⁶ Βλ. το άρθρο του «Plaidoyer pour la liberté morale», *Mercure de France*, XXIV, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1897, σσ. 7-15.

⁶⁷ Η διαμάχη γύρω από την «σωστή» πρόσληψη της αρχαιότητας έλαβε και φιλολογικές διαστάσεις, καθώς ο Louÿs επέκρινε το συντηρητικό πνεύμα με το οποίο πραγματοποιούνταν οι επίσημες μεταφράσεις των αρχαίων συγγραφέων. Σύμφωνα με τις απόψεις ενός κριτικού της εποχής, η εικόνα της αρχαιότητας μέσα από αυτές τις μεταφράσεις ήταν παραποιημένη και ανακριβής: «[...] τα πάντα έχουν παγιωθεί σε μια ίδια διάθεση μιας ψευδούς, ιερατικής και συμβατικής ευγένειας [...] [δίνοντας την εντύπωση] πως όλοι οι [αρχαίοι] ποιητές, οι δραματουργοί και οι ιστορικοί, μιλούσαν, στην εποχή τους, ένα είδος ιδιώματος ομοιόμορφα επίπεδο και διακεκριμένο, ανάλογο με την διάλεκτο ορισμένων ήσσονος σημασίας ακαδημαϊκών των οποίων ο λόγος είναι τόσο αφελώς στιλβωμένος όσο και η κόμη τους». Βλ. Pierre Quillard, «Hellenica», *Mercure de France*, Απρίλιος 1900, σ. 149.

⁶⁸ Jean-Paul Goujon, *ό.π.*, σ. 90.

⁶⁹ Το μυθιστόρημα *Aphrodite. Mœurs antiques* (1896) του Pierre Louÿs σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία.

όπου η ανάμιξη των μυθολογιών –με την παρουσία μυθικών μορφών από τον ευρύτερο χώρο της Ανατολής– η επιφανειακή προσέγγιση του συμβολικού τους περιεχομένου και η τάση εντυπωσιασμού εξυπηρετούσαν τη δημιουργία μιας οικείας και φανταχτερής εικόνας της αρχαιότητας.

Ο παγανισμός και ο διονυσιακός αισθησιασμός μέσα από τις ποικίλες εκφάνσεις τους –την πνευματικότητα, τη μεταφυσική διάσταση, τον μυστικισμό και τον άκρατο ηδονισμό– διέτρεξαν το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας ιδιαίτερα στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, αφήνοντας έντονη τη σφραγίδα τους στην καλλιτεχνική ζωή. Πλούσια σε παγανιστικές μορφές, η ελληνική αρχαιότητα προσέφερε άφθονο υλικό το οποίο, άλλοτε αυτούσιο κι άλλοτε σε συνδυασμό με άλλες παραδόσεις, εξέφραζε την αποθέωση της φύσης και τη φυγή από την πραγματικότητα. Ωστόσο, ο αισθητικός εκλεκτικισμός της εποχής *fin de siècle* σηματοδότησε μια εποχή παρακμής, απέναντι στην οποία εκδηλώθηκαν ποικίλες αντιδράσεις.

Γ. Η «επαναφορά στην τάξη» και η «κλασική αναγέννηση»

Οι μυστικιστικές υπερβολές των συμβολιστών και οι εκλεπτυσμένες αναζητήσεις των «παρακμιακών» είχαν, ήδη στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, παρουσιάσει σημάδια κόπωσης.¹ Το αίτημα για μια επιστροφή στις κλασικές αξίες του ένδοξου γαλλικού παρελθόντος επανήλθε στο προσκήνιο, αυτή τη φορά μέσα από τους ίδιους τους κόλπους των συμβολιστών. Ο ελληνικής καταγωγής Jean Moréas (1856-1910) [Γιάννης Παπαδιαμαντόπουλος], ένας από τους κύριους εκπροσώπους του λογοτεχνικού κινήματος του συμβολισμού, απαρνούμενος τις αρχές και τις αισθητικές αξίες που ο ίδιος είχε υπερασπισθεί, ίδρυσε το 1891 την École Romane [«Ρωμανική Σχολή»] προκειμένου να προβάλλει τις έμφυτες –σύμφωνα με τον ίδιο– κλασικές αρετές της γαλλικής ποίησης και λογοτεχνίας. Ως αντίδραση στη σύγχυση του ρομαντισμού, στην ασάφεια του συμβολισμού και στους εκκεντρικούς μανιερισμούς των «παρακμιακών», ο Moréas προσέφυγε στη διαύγεια, στο μέτρο και στην ισορροπία της ελληνορωμαϊκής παράδοσης.

Είναι φανερό ότι η αναπόφευκτη μεσολάβηση της ρωμαϊκής αρχαιότητας αποδείχθηκε για άλλη μια φορά καταλυτική στον τρόπο που ο Moréas και οι οπαδοί του κατανοούσαν και εφάρμοζαν τις λεγόμενες κλασικές αισθητικές και τεχνικές αρχές. Χωρίς να αμφισβητεί το ρόλο της αρχαιοελληνικής παράδοσης στη διαμόρφωση της δυτικής πολιτισμικής ταυτότητας, ο Moréas υποστήριξε ένθερμα την λατινογενή φύση της γαλλικής τέχνης. Ο ίδιος, πιστεύοντας ότι «η ποιητική φλόγα της Γαλλίας [...] [κληροδοτήθηκε] από τη Ρώμη» και ότι «η γέννηση της γαλλικής ποίησης κυριαρχήθηκε από το ρωμανικό πνεύμα»,² φιλοδοξούσε να διατηρήσει και να ανανεώσει, μέσω της École Romane, τις αρχές της λατινικότητας στη σύγχρονη ποιητική δημιουργία. Ποιητές και συγγραφείς όπως οι: Pierre de Ronsard, Guillaume de Machaut, François Villon, Jean de La Fontaine και André Chénier προβλήθηκαν ως πρότυπα που κράτησαν διαμέσου των αιώνων ζωντανό το ελληνορωμαϊκό

¹ Ο Michel Decaudin αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εάν το 1900 υπάρχουν ακόμη κάποιοι συμβολιστές ποιητές, ωστόσο δεν υπάρχει πλέον ο συμβολισμός». Michel Decaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1892-1914*, Privat, Τουλούζη 1960, σ. 101.

² Επιστολή του Moréas στον Jean Huret, 19 Μαΐου 1891. Βλ. Robert A. Jouanny, επιμ., *Cent soixante-treize lettres de Jean Moréas à Raymond de La Tailhède et à divers correspondants*, Minard, Παρίσι 1968, σ. 110.

πνεύμα.³ Θεωρώντας τον ρομαντισμό και τους επιγόνους του (παρνασσισμό και συμβολισμό) υπαίτιους για την αποξένωση της γαλλικής ποιητικής δημιουργίας από τις παραδόσεις της, ο Moréas αναζήτησε την επανασύνδεση με τις αθάνατες και σταθερές κλασικές αξίες, έτσι όπως αυτές προσδιορίστηκαν και εφαρμόστηκαν από τους Λατίνους και τους άξιους συνεχιστές τους.

Στο πλαίσιο αυτό, η αναφορά στα κλασικά πρότυπα δεν είχε πάντοτε σαφή και ακριβή χαρακτηριστικά. Έννοιες όπως: απλότητα, διαύγεια, στιβαρότητα, τάξη, ισορροπία, αρτιότητα, εγκράτεια, έλαβαν ποικίλες ερμηνείες καθώς χαρακτήριζαν το έργο μιας πλειάδας καλλιτεχνών από το ετερόκλιτο γαλλικό λογοτεχνικό παρελθόν. Επιθυμώντας να διατηρήσει ζωντανή μια παράδοση που ο ίδιος θεωρούσε συμπαγή, ο Moréas δεν απέφυγε τις γενικεύσεις και την επιφανειακή προσέγγιση των προτύπων που φιλοδοξούσε να αναβιώσει. Αποτελώντας αρχικά ένα κατεξοχήν ποιητικό κίνημα –χωρίς εικαστικές ή άλλες προεκτάσεις– η École Romane έθεσε τα θεωρητικά θεμέλια και καλλιέργησε τις αισθητικές αρχές που το μετέπειτα ρεύμα του νεοκλασικισμού τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη μουσική θα αφομοίωνε με τον δικό του τρόπο.

Προσδίνοντας στις θεωρίες του Moréas μια εντονότερη εθνική χροιά, ο Charles Maurras (1868-1952) –συνιδρυτής της École Romane– έκανε λόγο για μια επαναφορά στην τάξη και μια αποκατάσταση της γαλλικής καλλιτεχνικής ταυτότητας. Οτιδήποτε ξένο προς την ελληνορωμαϊκή κληρονομιά εθεωρείτο «βάρβαρο», ενώ ο ίδιος απέβλεπε σε μια γενικότερη κλασική αναγέννηση όπου «η αττική ελιά και η λατινική δάφνη ενωμένες με τον γαλλικό τρόπο»⁴ θα απεμπολούσαν τις απειλητικές –κατά τη δική του εκτίμηση– εξωτερικές επιρροές. Επιχειρώντας ο ίδιος να συνοψίσει την ιστορία της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας από τους Γάλλους (τον λεγόμενο ελληνισμό των Γάλλων) διακρίνει τρία ξεχωριστά στάδια:

Παλαιότερα θαυμάζαμε μόνο την κλασική Ελλάδα, αυτή που φορούσε το πέπλο. Το πέπλο αυτό αναπαριστούσε και συνέθετε το σύνολο του ελληνισμού. Αυτό ήταν το πρώτο στάδιο. Το ξεπεράσαμε. [...] Το πέπλο αυτό της Ελλάδας

³ Η περιφημη ρήση του Chénier: «*Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques*» [«ας γράψουμε αρχαίους στίχους με νέες ιδέες»] έγινε πάλι επίκαιρη προβάλλοντας το πρότυπο της μορφολογικής μίμησης, κάτι που ο μουσικός νεοκλασικισμός του 20^{ου} αιώνα φαίνεται να έλαβε υπόψη σε σχέση με τη δική του παράδοση.

⁴ Charles Maurras, «Prologue d'un Essai sur la Critique», *La Revue Encyclopédique*, 26 Δεκεμβρίου 1896, στο Michel Decaudin, *ό.π.*, σ. 137.

όμως αποδείχθηκε πληκτικό, τουλάχιστον για τα διεφθαρμένα πνεύματα [...] Και αυτό ήταν το δεύτερο στάδιο. Αλλά το τρίτο στάδιο άρχισε μόλις αντιληφθήκαμε ότι η Ελλάδα γνώρισε όλων των ειδών τα ενδύματα, τις κομμώσεις, τις τεχνοτροπίες, [...] τα γούστα. Κανείς δεν μιλούσε για πλήξη, καθώς η Ελλάδα έγινε καθ' όλα διασκεδαστική. Πριν φθάσουν ή ακόμα κι αφού φθάσουν στο ουσιώδες, οι Έλληνες συγκόμιζαν οτιδήποτε τεχνητό, παράξενο και άσχημο. [...] Ωστόσο, οι νέοι αναγνώστες άρχισαν να πλήττουν. Ορισμένοι αναρωτήθηκαν εάν το αρχικό πέπλο άξιζε περισσότερο. Πράγματι, τίποτα στον κόσμο δεν είναι τόσο ωραίο όσο η ίδια η ομορφιά. [...] Το τέταρτο στάδιο [...] μπορεί λοιπόν να ξεκινήσει, επαναφέροντας το πρώτο, υπερτερώντας όμως ως προς αυτό [...] Είναι σωστό να αισθάνεται κάποιος την ομορφιά μιας δωρικής κολώνας. Είναι όμως καλύτερο να γνωρίζει τους λόγους για τους οποίους αισθάνεται έτσι. Η παλινόρθωση του θείου πέπλου, η ανανέωση και η εκ νέου κατανόηση του κλασικού πνεύματος, [αποτελούν μια] πηγή αναγέννησης! Η τέχνη και η ζωή των Ελλήνων δεν συνιστούν έννοιες ακίνητες οι οποίες υπήρξαν για μια φορά και μετά θάφτηκαν. Θα πρέπει να τις αντιληφθούμε στην αέναη συνέχειά τους, διαμέσου της μνήμης και της ουμανιστικής λατρείας.⁵

Οι αναφορές του στην παραποίηση της Ελλάδας από τη λογοτεχνία της παρακμής και από τη γενικότερη αισθητική fin de siècle είναι προφανείς, ενώ ο ίδιος προτείνει την επιστροφή στην κλασική Ελλάδα, αυτή που κάποτε προκαλούσε την πλήξη, και τον επαναπροσδιορισμό των αξιών της. Η επίσκεψή του στην Ελλάδα –ως δημοσιογραφικός ανταποκριτής της εφημερίδας *Gazette de France* στο πλαίσιο της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896– αποτέλεσε μια αφορμή να επιβεβαιώσει τις θεωρίες του. Θαυμάζοντας το μεγαλείο της ελληνικής τέχνης, ο Maurras διατηρεί αποστάσεις από μια τυφλή λατρεία ενός χαρισματικού έθνους. Το ωραίο εξυμνείται για την αισθητική του υπόσταση και όχι λόγω των εθνικών του καταβολών: «Αυτό που εγκωμιάζω δεν είναι οι Έλληνες, αλλά το έργο τους [...] δεν πορευόμαστε προς την ομορφιά επειδή είναι ελληνική, καταφεύγουμε όμως στην Ελλάδα επειδή είναι όμορφη».⁶ Ποιά είναι όμως η ομορφιά της Ελλάδας; Εδώ ο Maurras καταφέρεται ενάντια σε αυτούς που αλλοίωσαν την εικόνα του αρχαιοελληνικού κόσμου προσδίδοντάς της στοιχεία από τον ευρύτερο χώρο της Ανατολής:

⁵ Charles Maurras, *Le Voyage d'Athènes*, Plon, Παρίσι 1939, σσ. ii-iii.

⁶ Ο.π., σ. i.

Η Αττική δεν είναι η Ανατολή. Είναι ακριβώς το αντίθετο από το οτιδήποτε η φαντασία μας θα μπορούσε να αποκαλέσει ανατολίτικο. Είναι η χώρα των αποχρώσεων, της χαράς, της απαλλαγμένης από κάθε μαλθακότητα γοητείας, των μετριασμένων από την αρετή σθεναρών απολαύσεων.⁷

Στο πλαίσιο αυτό δεν παρέλειψε να χαρακτηρίσει τον Pierre Louÿs (με αφορμή το μυθιστόρημά του *Αφροδίτη* και την ποιητική του συλλογή *Chansons de Bilitis*) «αλεξανδρινό, δηλαδή έναν Έλληνα της Ανατολής, έναν Έλληνα εβραΐζοντα, έναν Έλληνα της παρακμής, ένα είδος ψευτο-έλληνα».⁸ Αυτό που ο Maurras θαύμαζε στον ελληνικό πολιτισμό –και που επιθυμούσε να διακρίνει τον γαλλικό– ήταν το ανεπτυγμένο αίσθημα της τάξης, της τήρησης ορισμένων κανόνων και της διαφύλαξης της παράδοσης:

Για έναν Έλληνα, η ομορφιά ταυτίζεται με την έννοια της τάξης: η ίδια είναι δόμηση, ιεράρχηση και κλιμάκωση. Η πραγματική ελληνική ομορφιά δεν προβάλλει ούτε την υποκειμενική έκφραση ούτε την αναζήτηση του πρωτότυπου και του αλλόκοτου.⁹

Τέχνη αντιρομαντική, αντικειμενική, στιβαρή, δομημένη και δίχως τάσεις για καινοτομίες: ο Maurras, αν και ο ίδιος υποστήριζε μια δυναμική πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, επαναπροσδιόριζε τις κλασικές αξίες με τρόπο μονόπλευρο και μονοσήμαντο. Αυτή η συντηρητική χροιά της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας τέθηκε στην υπηρεσία όχι μόνο των εθνικιστικών απόψεών του, αλλά και των πολιτικών του πεποιθήσεων:

Η βραχύβια ύπαρξη αυτού που ονόμαζαν στην αρχαιότητα δημοκρατία, με έκανε να πιστεύω ότι η ιδιότητα αυτού του πολιτεύματος δεν είναι τίποτε άλλο από να καταναλώνει αυτό που οι περίοδοι της αριστοκρατίας παρήγαν. Η παραγωγή, η δράση χρειαζόντουσαν μια ισχυρή τάξη.¹⁰

⁷ Charles Maurras, *Les Vergers sur la mer. Attique, Italie et Provence*, Ernest Flammarion, Παρίσι 1937, σ. 39.

⁸ *Ο.π.*, σ. 35.

⁹ *Ο.π.*, σ. 126.

¹⁰ Charles Maurras, *Le Voyage d'Athènes*, *ό.π.*, σ. iv.

Στην πραγματικότητα, αυτό που ο Maugras επιθυμούσε ήταν μια Γαλλία εμποτισμένη πολιτικά και καλλιτεχνικά από την έννοια της τάξης και της πειθαρχίας έτσι όπως την επέβαλλε η εποχή του Λουδοβίκου του 14^{ου}. Το παράδειγμα των αρχαίων Ελλήνων χρησιμοποιήθηκε ως ένα ισχυρό επιχείρημα σε μια ιδιαίτερα ευαίσθητη για τη χώρα ιστορική στιγμή προκειμένου να αποτελέσει πηγή αισθητικών και πολιτικών θεωριών συγγενών με τη γαλλική σκέψη και ιστορία. Ως εκ τούτου, η επιρροή του εστιάζεται λιγότερο στην καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής του και περισσότερο στο θεωρητικό επίπεδο, καθιστώντας επίκαιρη την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της σχέσης των Γάλλων με τις πολιτιστικές τους ρίζες και εμπλουτίζοντάς τη ιδεολογικά με εθνικιστικές και πολιτικές προεκτάσεις.

Το κίνημα της École Romane και η καλλιτεχνική και πολιτική δραστηριότητα του Maugras αποτελούν εκδηλώσεις μιας γενικότερης αφύπνισης και αναζήτησης των εθνικών αξιών οι οποίες είχαν τεθεί εκείνη την εποχή σε αμφισβήτηση. Στο πλαίσιο αυτό τοποθετούνται η τάση της καλλιτεχνικής αποκέντρωσης και το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις τοπικές παραδόσεις. Η περιοχή του γαλλικού νότου, με το ιδιότυπο γλωσσικό της ιδίωμα και με πρωτεργάτη τον συγγραφέα Frédéric Mistral (1830-1914), είχε ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα διεκδικήσει μια ξεχωριστή θέση στη λογοτεχνική δημιουργία.¹¹ Η τάση αυτή έλαβε στα τέλη του αιώνα έναν καθολικό χαρακτήρα με αποτέλεσμα οι ιστορικοί να κάνουν λόγο για μια «κλασική αναγέννηση» που χαρακτήριζε τη λογοτεχνία και ποίηση του γαλλικού νότου με ποικίλες δραστηριότητες, αλλά και με έντονες ιδεολογικές διαμάχες. Αυτές αφορούσαν κυρίως τις λεγόμενες κλασικές αρετές του γαλλικού πολιτισμού και την ανάγκη επαναπροσδιορισμού τους. Πλήθος λογοτεχνικών περιοδικών εκδόθηκαν με κύριο στόχο την ανάπτυξη μιας επιχειρηματολογίας σε αυτό το ζήτημα, χωρίς

¹¹ Ο Mistral μαζί με μια ομάδα συγγραφέων ίδρυσε στις 21 Μαΐου 1854 το κίνημα Félibrige στόχος του οποίου ήταν η διαφύλαξη της προβηγκιανής διαλέκτου και η ανάδειξη των ποιητικών και ευρύτερα λογοτεχνικών της αρετών. Ο ίδιος πρότεινε τη γενικότερη λογοτεχνική αποκέντρωση μακριά από τη «μολυσμένη παρισινή ατμόσφαιρα» και την προβολή των τοπικών παραδόσεων. Είναι αξιοσημείωτη η αντίστοιχη ανακίνηση του κρατικού ενδιαφέροντος για την περιφέρεια. Στο πλαίσιο αυτό, εκδόθηκε και το υπουργικό διάταγμα του Hippolyte Fortoul (13 Σεπτεμβρίου 1852) το οποίο αφορούσε την πρώτη συστηματοποιημένη έρευνα και καταγραφή δημοτικών τραγουδιών πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία. Σχετικά με το θέμα αυτό, βλ. το κεφάλαιο I.B του δεύτερου μέρους: «Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων». Για περισσότερες πληροφορίες σχετικάς με τον Mistral και το κίνημα Félibrige βλ.: Philippe Martel, «Le Félibrige», *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora, επιμ., τόμος III/2, Gallimard, Παρίσι 1992, σσ. 567-611, καθώς και το άρθρο του Albert Maybon με τον εύγλωττο τίτλο: «Félibrige et nationalisme», *La Revue Blanche*, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1902, σσ. 139-148.

ωστόσο να καταλήγουν σε μια κοινά αποδεκτή θεωρία.¹² Ωστόσο, κοινή πεποίθηση αποτελούσε η ανάγκη καλλιέργειας και προβολής των λατινογενών χαρακτηριστικών της γαλλικής σκέψης. Νεώτεροι διανοούμενοι, όπως ο Vladimir Jankélévitch παραλλήλισαν την έννοια του κλασικισμού με τον γαλλικό νότο και με «το μεσογειακό φως που πέφτει κάθετα στη λευκότητα των μαρμάρων όταν ο ήλιος μεσουρανή έτσι ώστε τα αντικείμενα σχεδόν να χάνουν τη σκιά τους».¹³ Υπό την έννοια αυτή, οι έννοιες της διαύγειας και της αμεσότητας κυριάρχησαν στις πολυάριθμες θεωρίες, χωρίς ωστόσο να περιορίζονται χρονολογικά και γεωγραφικά. Ως αντίδραση στην υποβολή, στην εκλέπτυνση και στις σκοτεινές αποχρώσεις του συμβολισμού και της αισθητικής fin de siècle, προβαλλόταν η απλή, πλην όμως ευλύγιστη, ουμανιστική προσέγγιση της τέχνης, μέσα από μια λυρική και νατουραλιστική διάθεση. Στο πλαίσιο αυτό, ο αρχαιοελληνικός και ο ρωμαϊκός πολιτισμός –με τους οποίους άλλωστε ο γαλλικός νότος είχε άμεση επαφή– συναντούσαν τις εγχώριες εθνικές και τοπικές παραδόσεις. Υπό το πρίσμα αυτό, ο κλασικισμός αποκτούσε ένα ευρύ περιεχόμενο που συγχώνευε όλα εκείνα τα ετερόκλητα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το γαλλικό πολιτισμό. Από αυτή τη συνεχή αναζήτηση μιας θεωρίας που να αντανακλά την πραγματική πολιτισμική ταυτότητα των Γάλλων δεν έλειψαν και οι παράδοξοι, για την ορολογία της θεωρίας της τέχνης, ορισμοί. Ο «ρομαντικός κλασικισμός» του ποιητή Joachim Gasquet αφορούσε μια τέχνη και μια ηθική στάση όπου ο καλλιτέχνης, χωρίς να περιορίζεται εκφραστικά, «θυσιάζει [...] την τάση του προς τις υπερβολές, την αταξία και το παράλογο».¹⁴ Αντίστοιχα, ο «μοντέρνος κλασικισμός» του Adrien Mithourad αποτελεί μια πλατιά σύλληψη της γαλλικής παράδοσης όπου τα λατινογενή, τα χριστιανικά και τα κελτικά στοιχεία, σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους, συνυπάρχουν αρμονικά.

Εάν όμως όλες αυτές οι απόπειρες επαναπροσδιορισμού των αρετών της γαλλικής τέχνης αναλωνόντουσαν σε μια στείρα θεωρητικολογία, ωστόσο

¹² Αναφέρουμε ορισμένα μεταξύ αυτών των, βραχύβιων τις περισσότερες φορές, εντύπων με τις χρονολογίες της πρώτης τους έκδοσης: *L'Ame latine*, Gallia (1900), *La Revue provinciale* (1901), *Le Pays de France*, *La Revue phocéenne* (1899), *L'Aube méridionale* (1898), *Le Titan*, *La Revue synthétique*, *L'Action méridionale*, *La Chimère*, *La France d'Oc*, *La Clavallina*, *Germinal*, *La Terre Nouvelle*, *La Revue stéphanoise et foréziennne*, *L'Occident* (1901), *Minerva* (1902), *Renaissance latine* (1902). Ορισμένοι από τους εκπροσώπους της τάσης αυτής υπήρξαν οι: Adrien Mithourad, Jacques Reynaud, Lucien Dubech, Joachim Gasquet, Lionel des Rieux, Marc Lafargue, Pierre Camus, Fernand Mazade, Despax Dérennes, Xavier de Magallon και Louis Pize. Βλ. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, Παρίσι 1952, σσ. 78, 90, Michel Decaudin, *ό.π.*, σ. 129 και Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au Surréalisme. Panorama critique*, Seghers, Παρίσι 1959, σ. 163.

¹³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et les heures*, Seuil, Παρίσι 1988, σ. 230.

¹⁴ Marcel Raymond, *ό.π.*, σ. 94.

αντανακλούσαν τη γενικότερη ιδεολογική και καλλιτεχνική διαμάχη γύρω από τον κλασικισμό και τα συμφραζόμενά του. Έχοντας αρκετά κοινά στοιχεία με τις θεωρίες του Maurras και της École Romane, η «κλασική αναγέννηση», αφενός κληρονόμησε τις έννοιες της διαύγειας και του μέτρου, αφετέρου όμως δεν αφομοίωσε τον απογυμνωμένο και αυστηρό κλασικισμό που πρότειναν οι δάσκαλοι του Παρισιού. Αντίθετα, πρότεινε μια ευρεία και ελεύθερη απόδοση των «κλασικών» στοιχείων της γαλλικής παράδοσης έτσι όπως αυτά συνοψίζονται και συγχωνεύονται στη μεσογειακή νοοτροπία.

Τόσο η École Romane και οι θεωρίες του Maurras, όσο και η «κλασική αναγέννηση» του γαλλικού νότου, επανέφεραν στο προσκήνιο τη συζήτηση για το ρόλο της λατινογενούς γαλλικής καλλιτεχνικής παράδοσης και ιδιαίτερα της αρχαιοελληνικής κληρονομιάς. Εάν οι θεωρίες που διατυπώθηκαν –ιδεολογικά ακραίες σε ορισμένες περιπτώσεις– δεν επαληθεύτηκαν στην καλλιτεχνική δημιουργία –τουλάχιστον μέσα από αξιόλογα έργα–, ωστόσο διαμόρφωσαν ένα πλαίσιο στο οποίο μπορούσε να αναπτυχθεί μια υγιής αναζήτηση αισθητικών προτύπων από την ευρύτερη μεσογειακή πολιτισμική παράδοση, στην οποία η ελληνική αρχαιότητα καταλάμβανε εξέχουσα θέση. Η απαγκίστρωση από τις επιρροές του Βορρά, και ιδιαίτερα από αυτή της Γερμανίας, προτάθηκε παράλληλα ως καλλιτεχνικό και ως πολιτικό αίτημα. Στο πλαίσιο αυτό, η αξιοποίηση των «κλασικών αρετών» του γαλλικού πολιτισμού πραγματοποιήθηκε σε ποικίλους τομείς, ένας εκ των οποίων αφορά και τη λειτουργία του θεσμού των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών παραστάσεων στα αρχαία θέατρα του γαλλικού νότου, θέμα το οποίο θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο.



Η καλλιέργεια και ανάπτυξη αυτού που αποκαλείται «ελληνισμός» στους κόλπους της γαλλικής διάνοησης υπήρξαν κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ιδιαίτερα έντονες, μαρτυρώντας τη συνεχή και αδιάκοπη προσήλωση των ειδικών στις ουμανιστικές σπουδές. Το επιστημονικό ενδιαφέρον συμβάδισε με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και αναζητήσεις στο πεδίο της ποίησης και της λογοτεχνίας, τροφοδοτώντας τις τελευταίες με πλήθος πληροφοριών που αξιοποιούνταν προς κάθε κατεύθυνση. Στο πλαίσιο αυτό, η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία κινήθηκε γύρω από δύο βασικούς πόλους: ο πρώτος

καθορίστηκε από το επίσημο ακαδημαϊκό πνεύμα που βασίστηκε στη μίμηση και τον εξευγενισμό των αρχαίων προτύπων, ενώ ο δεύτερος αφέθηκε σε μια ονειροπόληση – άλλοτε ανάλαφρη και αισθησιακή, άλλοτε μυστικιστική κι άλλοτε αμιγώς ηδονιστική– και, μέσα από μια διαδικασία αναψηλάφησης, αναζήτησε νέες συγκινήσεις. Οι δύο αυτές προσεγγίσεις καλλιεργήθηκαν και εκδηλώθηκαν παράλληλα καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Η πνευματικότητα και ο αισθησιασμός, ως στοιχεία τόσο αντιθετικά όσο και αλληλοσυμπληρούμενα, καθόρισαν τη φύση και την ιδιαιτερότητα της εκάστοτε ανάγνωσης εξυπηρετώντας το ιδεώδες του καλλιτέχνη.

Σε κάθε όμως περίπτωση, κοινά στοιχεία αυτών των προσεγγίσεων αποτέλεσαν η εξιδανίκευση και η αποδοχή της αισθητικής ανωτερότητας αυτών των προτύπων. Η προσέγγιση της απόλυτης ομορφιάς μέσα από την τεχνική αρτιότητα και την αισθητική ολοκλήρωση και πληρότητα, συγκρότησαν το ιδεώδες στο οποίο προσέβλεπαν όσοι αξίωναν την έμπνευσή τους από την αρχαιοελληνική τέχνη.

Απέναντι σε αυτή την βαθιά ριζωμένη αντίληψη για τον αρχαιοελληνικό κόσμο, αλλά και απέναντι σε αυτόν τον πλουραλισμό των προσεγγίσεων, η μουσική δημιουργία επηρεάστηκε, άλλοτε άμεσα κι άλλοτε έμμεσα, από το εκάστοτε καλλιτεχνικό και αισθητικό ρεύμα που άφησε ένα ισχυρό αποτύπωμα εκείνη την εποχή. Ως εκ τούτου, είναι προφανής η αναγκαιότητα της εξέτασης όλων των παραγόντων που έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο –ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα– προς την κατεύθυνση αυτή, προκειμένου να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας, έτσι όπως αυτή διαγράφεται στα μουσικά έργα εκείνης περιόδου.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

«Η ελληνική αρχαιότητα στη γαλλική μουσική: 1900-1918»

1. Η προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής μουσικής στα τέλη του 19^{ου} αιώνα

A. Το επιστημονικό υπόβαθρο της εποχής και οι απόπειρες «αξιοποίησής» του στη μουσική σύνθεση

Η μουσική των αρχαίων Ελλήνων, οι θεωρητικοί, οι πρακτικές και οι πραγματείες που συνδέονται με αυτήν, ασκούσαν πάντα ιδιαίτερη γοητεία στους εκάστοτε ερευνητές και ελληνιστές. Η μακραίωνη παράδοση των ευρωπαίων στις αρχαιοελληνικές σπουδές διατηρούσε ζωντανό το ενδιαφέρον για τον τομέα της μουσικής τέχνης και επιστήμης. Οι μελέτες των ειδημόνων σε αυτό το χώρο πολλαπλασιάστηκαν κατά τη διάρκεια του 18^{ου} και κυρίως του 19^{ου} αιώνα, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα ειδικών πεδίων που αφορούσαν τόσο την ιστορική και την θεωρητική της διάσταση, όσο και τις επιμέρους τεχνικές της παραμέτρους.¹ Οι προσπάθειες για πλήρη αποκατάσταση και κατανόηση της αρχαιοελληνικής μουσικής εντάθηκαν, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν οι διάφορες προκαταλήψεις που εμπεριείχε το εκάστοτε ιστορικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο. Όπως στην κλασική αρχαιολογία, έτσι και στην αρχαιολογία της μουσικής ο ανταγωνισμός μεταξύ των ερευνητών ήταν έκδηλος και η εκάστοτε θεωρία μπορούσε να τροφοδοτήσει έντονες επιστημονικές συζητήσεις και διαμάχες.

Σε αντίθεση με τον πλούτο των ευρημάτων που αφορούσαν τη γραμματεία, τις πλαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική, τα αρχαιοελληνικά μουσικά λείψανα ήσαν ελάχιστα.² Κοινή πεποίθηση μεταξύ των ειδικών αποτελούσε το γεγονός ότι η

¹ Στο Παράρτημα 1 (σσ. 450-457) παρατίθεται ένας κατάλογος με τα κυριότερα άρθρα και τις σημαντικότερες πραγματείες που εκδόθηκαν στο γαλλόφωνο χώρο από το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα. Μεταξύ αυτών, αναφέρονται μελέτες για την αρχαία ελληνική μουσική που δημοσιεύονται σε λεξικά, εγκυκλοπαίδειες και ιστορίες μουσικής εκείνης της εποχής, καθώς επίσης και μεταφράσεις έργων αρχαίων συγγραφέων (Ελλήνων, Ρωμαίων και Αλεξανδρινών).

² Μέχρι το 1893, όταν δηλαδή ανακαλύφθηκαν στους Δελφούς οι δύο δελφικοί ύμνοι στον Απόλλωνα, τα σημαντικότερα ευρήματα ήσαν τα εξής: Τρεις ύμνοι του Μεσομήδη: *Ύμνος στη Μούσα*, *Ύμνος στον Ήλιο*, *Ύμνος στη Νέμεση* (2^{ος} αι. π.Χ.) (ο πρώτος αποδίδεται στον Διόνυσο, μουσικό αβέβαιης εποχής). Το *Επιτάφιο του Σεικίλου* (2^{ος} αι. π.Χ.-1^{ος} αι. μ.Χ.) το οποίο ανακαλύφθηκε από τον W. M. Ramsay στις Τράλλεις της Μ. Ασίας το 1883 (δημοσιεύθηκε στο *Bulletin de Correspondance Hellénique* VIII, 1883, σ. 277) και μεταγράφηκε στη νεότερη σημειογραφία από τον Carl Wessely στα: *Antike Reste griechischer Musik* (1891, σσ. 17-26) και *Revue des Études Grecques* (V, 1892, σσ. 265-280). Απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο από τον *Ορέστη* του Ευριπίδη (408 π.Χ.). Βρέθηκε το 1892 σε έναν

μουσική θεωρία και τέχνη των αρχαίων Ελλήνων είχε σημαντικές διαφορές από αυτή που, αρκετούς αιώνες αργότερα, καλλιεργήθηκε και αναπτύχθηκε στη Δύση. Βασικά συστατικά στοιχεία όπως τα μουσικά διαστήματα, οι κλίμακες, η ρυθμική και η σημειογραφία συγκροτούσαν μια απομακρυσμένη από το δυτικό ιδίωμα μουσική γλώσσα. Ως εκ τούτου, η ακριβής και επιστημονικώς ορθή απόδοση των αρχαίων μουσικών κειμένων αποτέλεσε μια χίμαιρα από τη γοητεία της οποίας δεν κατάφεραν να ξεφύγουν ακόμη και επιφανείς συνθέτες και μουσικολόγοι. Αντίστοιχα, οποιαδήποτε απόπειρα μεταφοράς και απομίμησης ορισμένων τεχνικών παραμέτρων της αρχαιοελληνικής μουσικής στη σύγχρονη συνθετική δημιουργία, εγκυμονούσε πολλές ανακρίβειες και παρερμηνείες, καθώς επιβεβαίωνε την ασυμβατότητα μεταξύ των δύο διαφορετικών μουσικών παραδόσεων.³

Τόσο τα περιορισμένα μουσικά λείψανα, όσο και η πολυπλοκότητα του θεωρητικού υπόβαθρου της αρχαιοελληνικής μουσικής απογοήτευσαν εκείνους τους ελληνιστές οι οποίοι, θαμπωμένοι από το πλήθος των ευρημάτων που μαρτυρούσαν

πάπυρο που ανήκε στον βιεννέζο αρχιδούκα Rainer και δημοσιεύθηκε στη νεότερη σημειογραφία από τον Wessely στο *Mitteilungen aus der Sammlung, Der Pap. Erz. Rainer*, τομ. V, Βιέννη 1892. Βλ. Σόλωνα Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα ²1989, σσ. 182-186.

³ Αναφέρουμε μεταξύ άλλων τους πειραματισμούς του Jean-François Lesueur (1760-1837), ο οποίος στην εισαγωγή της όπεράς του *Télémaque dans l'île de Calypso* (1796) επιχείρησε να αφομοιώσει το τροπικό στο τονικό σύστημα και τους ερασιτεχνισμούς του Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825), ο οποίος, μέσω των έργων του: *Souvenirs Mélancoliques. Romance hellénique* (1804) για πιάνο ή άρπα και φωνή και *Oratorio pour le sacre de Napoléon* (1804) αποσκοπούσε στην πλήρη αξιοποίηση του δώριου τρόπου των αρχαίων Ελλήνων, έχοντας όμως μια ελλιπέστατη γνώση της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας. Ιδιαίτερη μνεία για τον Fabre d'Olivet γίνεται στο τρίτο κεφάλαιο του: Joscelyn Godwin, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995, σσ. 49-73, όπου παρατίθεται σε παράρτημα η παρτιτούρα του πρώτου έργου. Μια άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι αυτή του Jacques-Frumental-Élie Halévy (1799-1862), ο οποίος στην καντάτα του *Prométhée enchaîné* (1849) φιλοδοξούσε να εισάγει μικρότερα του ημιτονίου διαστήματα από το εναρμόνιο γένος των αρχαίων Ελλήνων στη συγκερασμένη κλίμακα της Δύσης. Η απόπειρα του Halévy βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση με τις έρευνες του μαθηματικού Alexandre-Joseph-Hydolphe Vincent (1797-1868) ο οποίος, προκειμένου να αποδείξει τις θεωρίες του, κατασκεύασε ένα αρμόνιο που να αποδίδει τα «μικροδιαστήματα» του αρχαιοελληνικού εναρμόνιου γένους. Ο Vincent παρουσίασε το αρμόνιο αυτό σε μια διάλεξη που έδωσε το 1853 και η οποία εκδόθηκε με τον τίτλο: *De la musique des anciens Grecs: discours prononcé au congrès scientifique de France dans la séance générale du 30 août 1853*. D'A. Brissy, Arras 1854. Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση του θεωρητικού Félix Clément σύμφωνα με την οποία το έργο του Halévy ήταν άστοχο «όχι γιατί είναι αδύνατη η εισαγωγή των τετάρτων του τόνου στο διατονικό μας σύστημα, αρκεί να χρησιμοποιούνται μελωδικώς και ως χρωματική αλλοίωση, αλλά διότι ο Halévy χρησιμοποίησε τα έγχορδα για να εκτελέσουν αυτά τα εκλεπτυσμένα διαστήματα τα οποία ωστόσο αποδίδονται με ακρίβεια μόνο από πληκτροφόρα όργανα». Βλ. Félix Clément & Pierre Larousse, *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*, τόμος 2, A. Pougin, επιμ., Larousse, Παρίσι 1905, (επανεκδ. Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1969), σ. 909. Να σημειώσουμε επίσης ότι το ζήτημα της αξιοποίησης του εναρμόνιου γένους της αρχαιοελληνικής μουσικής –και κατ' επέκταση του διαστήματος του τετάρτου του τόνου– απασχόλησε την ίδια εποχή και τον Louis Lucas (1816-1863), μια αμφιλεγόμενη προσωπικότητα που κινείτο στον ευρύτερο χώρο του αποκρυφισμού. Στο βιβλίο του *Une Révolution dans la musique* (Paulin & Lechevalier, Παρίσι 1849), ο Lucas εξέθεσε αναλυτικά τις απόψεις του συνδέοντας το εναρμόνιο γένος με την έννοια της «μουσικής έλξης». Βλ. Joscelyn Godwin, *ό.π.*, σσ. 137-139.

τα επιτεύγματα των Ελλήνων στις υπόλοιπες τέχνες και στα γράμματα, ήλπιζαν σε μια εφάμιλλη μεγαλειώδη αποκάλυψη. Η μουσική των αρχαίων Ελλήνων όχι μόνο ήταν ερμητική –απαιτώντας ειδικές γνώσεις για τη σωστή ανάγνωση και κατανόησή της– αλλά δεν συμβάδιζε με την εικόνα εκείνη που είχαν καλλιεργήσει γι’ αυτήν οι ρομαντικοί. Η έλλειψη της πολυφωνίας και της ενορχήστρωσης έτσι όπως τις αντιλαμβανόταν η Δύση, τα ξένα στον δυτικό μουσικό μικροδιαστήματα και η πολυπλοκότητα των ρυθμικών σχημάτων, αποτέλεσαν μεταξύ άλλων τα στοιχεία εκείνα που συνέβαλλαν στην καλλιέργεια μιας έντονης επιφυλακτικότητας. Μόνον οι ειδικοί κατάφεραν –απεμπολώντας τα στερεότυπα του παρελθόντος– να προχωρήσουν σε μια βαθύτερη κατανόηση, να αναδείξουν τα διαφορετικά τεχνικά και αισθητικά κριτήρια και, ως ένα βαθμό, να πείσουν για τη ματαιότητα οιοδήποτε εγχειρήματος απόδοσης της αρχαιοελληνικής μουσικής σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα.

Μεταξύ των ειδημόνων που διέπρεψαν σε αυτόν τον τομέα, δεν μπορεί να αγνοηθεί η εξέχουσα προσωπικότητα του François-Joseph Fétis (1784-1871), ο οποίος, στο πλαίσιο του ογκώδους έργου του *Histoire générale de la musique* [Γενική ιστορία της μουσικής] (5 τόμοι, Παρίσι 1869-1876), αφιέρωσε σχεδόν ολόκληρο τον τρίτο τόμο στην ενδελεχή μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Η αναλυτική και κριτική προσέγγιση του Fétis περιέλαβε, όχι μόνο θέματα τεχνικής φύσεως (τρόποι, ρυθμολογία, σημειογραφία, κ.λπ.), αλλά και ζητήματα που αφορούσαν τη θέση της μουσικής στην αρχαιοελληνική μυθολογία, τη μουσική εκπαίδευση των αρχαίων Ελλήνων, τις απόψεις των αρχαίων φιλοσόφων για τη μουσική, τη θέση της τελευταίας στις αρχαίες τραγωδίες, παρέχοντας με αυτόν τον τρόπο στον αναγνώστη, μέσα από ένα σχετικά ευανάγνωστο κείμενο, μια όσο τον δυνατόν πληρέστερη εικόνα όλων των πτυχών της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Αντίστοιχα, ο βέλγος μουσικολόγος και συνθέτης François-Auguste Gevaert (1828-1908) εμπλούτισε σημαντικά τις γνώσεις των συγχρόνων του με την έκδοση του πονήματος *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* [Ιστορία και θεωρία της μουσικής της αρχαιότητας] (2 τόμοι, Γάνδη 1875, 1881). Το σύγγραμμα αυτό έγινε σύντομα δημοφιλές και αποτέλεσε σημείο αναφοράς καθώς θεωρήθηκε τότε –στο χώρο της γαλλόφωνης μουσικολογίας– το πληρέστερο και εγκυρότερο στο είδος του. Συνοψίζοντας –όχι χωρίς κριτική διάθεση– τις απόψεις των προγενέστερων ερευνητών, ο Gevaert παρείχε στον αναγνώστη της εποχής μια ολοκληρωμένη εικόνα της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων. Η θεώρησή του δεν περιορίστηκε στην

παράθεση των ιστορικών στοιχείων, του θεωρητικού υπόβαθρου των τεχνικών χαρακτηριστικών, αλλά προχώρησε και σε αισθητικές αξιολογήσεις και συγκρίσεις με τη σύγχρονη μουσική. Το οξυδερκές πνεύμα και οι βαθυστόχαστες παρατηρήσεις του τον ανέδειξαν σε αυθεντία του είδους, καθώς πολλοί ήσαν εκείνοι –θεωρητικοί και συνθέτες– που βασίστηκαν στην πραγματεία του προκειμένου να αξιοποιήσουν τα πολύτιμα συμπεράσματά του, αλλά και να αναπτύξουν τους δικούς τους προβληματισμούς. Η παράθεση –σε δυτική σημειογραφία– μιας πλειάδας μουσικών δειγμάτων συνεισέφερε σημαντικά στη δημιουργία μιας –έστω όχι τόσο ακριβούς σε ορισμένες περιπτώσεις– εικόνας των αρχαίων μουσικών λειψάνων.

Σε ποιο βαθμό όμως θα μπορούσαν αυτά τα στοιχεία να αξιοποιηθούν και να αποτελέσουν υλικό μιας πρωτότυπης σύνθεσης που θα επιχειρούσε να αποδώσει –έστω κατά προσέγγιση– τη μουσική της αρχαιότητας; Μία απάντηση δόθηκε από τον Camille Saint-Saëns και την τολμηρότερη απόπειρά του προς αυτή την κατεύθυνση: τη μουσική που έγραψε για την τραγωδία του Σοφοκλή *Αντιγόνη* (1893) σε διασκευή των Paul Meurice και Auguste Vacquerie.⁴ Λαμβάνοντας υπόψη τις σύγχρονες μουσικολογικές έρευνες, ο Saint-Saëns επιχείρησε να ευθυγραμμιστεί τόσο με το γράμμα όσο και με το πνεύμα της αρχαιοελληνικής μουσικής. Κύρια πηγή του υπήρξε η πραγματεία του Gevaert, επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο τη μεγάλη απήχηση που είχε στους μουσικούς κύκλους της εποχής. Στο προλογικό σημείωμα της παρτιτούρας, ο συνθέτης εξηγεί και αναλύει τις μεθόδους που ακολούθησε:

Προκειμένου να αποδοθούν όσο το δυνατόν πιο πιστά τα αρχαία χορικά, συνθέσαμε χορικά σε ουνίσονο, χρησιμοποιώντας, αντί των σύγχρονων κλιμάκων του μείζονα και του ελάσσονα, τους ελληνικούς τρόπους, εν χρήσει ακόμη στο γρηγοριανό μέλος: οι μελωδίες υπέστησαν μια αυστηρή ρυθμική προσαρμογή στους στίχους ούτως ώστε το κείμενο να γίνεται εύκολα αντιληπτό από τους ακροατές. Στα σημεία όπου οι χαρακτήρες εκφράζονται μέσω λυρικών στίχων, οι οποίοι πιθανώς [στην αρχαιότητα] ήταν τραγουδισμένοι από τους ηθοποιούς, τους συνοδέψαμε με μια σκηνική μουσική γραμμένη σε κλίμακες πιο περίπλοκες των προαναφερόμενων τρόπων, που, σύμφωνα με τις έρευνες του κ. Gevaert, είχαν χρησιμοποιηθεί από τους Έλληνες

⁴ Στην πρώτη παράσταση της διασκευής των Meurice και Vacquerie (21 Μαΐου 1844, στο Théâtre de l'Odéon) χρησιμοποιήθηκε η μουσική που είχε συνθέσει ο Mendelssohn κατόπιν παραγγελίας του Βασιλιά της Πρωσίας Φρεδερίκου-Γουλιέλμου. Η πρεμιέρα στο Théâtre Français με τη μουσική του Saint-Saëns πραγματοποιήθηκε στις 21 Νοεμβρίου 1893.

κυρίως στην οργανική μουσική [...] Οι Έλληνες, υπό την ονομασία *φλάουτα*, [εννοούσαν και] χρησιμοποιούσαν τα φλάουτα καθαυτά⁵ καθώς και όργανα με μονή και διπλή γλωσσίδα, προγόνους των όμποε και των κλαρινέτων. Χρησιμοποιήσαμε τα τρία αυτά είδη οργάνων και άρπες των οποίων η γραφή είναι ως επί το πλείστον μελωδική, κατά το παράδειγμα των [αρχαίων] λυρών. Μερικά έγχορδα συμπληρώνουν το σύνολο. Τα όργανα συνοδεύουν τις φωνές σε ουνίσονο ή σχηματίζουν με βάση το τραγούδι ένα μέλισμα· αυτή την υποτυπώδη πολυφωνία, σύμφωνα με τον Gevaert, ασκούσαν οι αρχαίοι. Ματαίως λοιπόν θα αναζητούσε κάποιος σε αυτή την μουσική τους ηχοχρωματικούς εντυπωσιασμούς της σύγχρονης [μουσικής] τέχνης· [η μουσική των αρχαίων] αποτελεί ένα γραμμοσχεδίασμα, καλλωπισμένο με τραχιές αποχρώσεις, των οποίων η απόλυτη απλότητα προσδίνει τη γοητεία τους· σε αυτή την ένωση ποίησης και μουσικής, η ποίηση κατέχει την πρώτη θέση και η μουσική έχει εδώ επικουρικό ρόλο.⁶

Παράλληλα, ο συνθέτης αναφέρει τις πηγές των «μουσικών δανείων» που πραγματοποιεί: τη μουσική από τις *Τρωάδες* του Ευριπίδη,⁷ έναν ύμνο του Πινδάρου,⁸ ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι που ο μουσικολόγος Louis Bourgaault-Ducoudray (1840-1910) κατέγραψε στην Αθήνα⁹ και ορισμένα οργανικά αποσπάσματα από τη θεωρητική πραγματεία του Gevaert. Το φιλόδοξο εγχείρημα του Saint-Saëns, δηλαδή η σύννοψη και η εφαρμογή στη μουσική σύνθεση των σύγχρονων γνώσεων για τη μουσική τέχνη των αρχαίων Ελλήνων, αποτέλεσε

⁵ Εδώ ο Saint-Saëns ανακυκλώνει τα στερεότυπα λάθη του παρελθόντος και αποδεικνύει ότι δεν υπήρξε προσεκτικός αναγνώστης του Gevaert. Ο τελευταίος σχετικά με το ζήτημα αυτό ήταν κατηγορηματικός: «η λέξη αυλός μεταφράζεται ως φλάουτο. Αυτό είναι λάθος». Βλ. François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 2, Annoot-Braeckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 273.

⁶ Camille Saint-Saëns, *Antigone*, σπαρτίτο, Durand, Παρίσι, χ.χ., προλογικό σημείωμα.

⁷ Εδώ ο Saint-Saëns φαίνεται να μην είναι σωστά ενημερωμένος σχετικά με τα λείψανα της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Προφανώς αναφέρεται στο απόσπασμα από το πρώτο στάσιμο από τον *Ορέστη* (και όχι από τις *Τρωάδες*) του Ευριπίδη. Βλ. υποσημείωση 2. Εάν όντως ο Saint-Saëns έχει υπόψη του το στάσιμο από τον *Ορέστη*, τότε εύλογα γεννιέται η απορία σχετικά με το αποτέλεσμα μιας τέτοιας «αξιοποίησης», καθώς το εν λόγω μουσικό λείψανο ήταν πολύ αποσπασματικό.

⁸ Πρόκειται για την αρχή του πρώτου *Πυθιονίκου* του Πινδάρου, την οποία είχε δημοσιεύσει ο Athanasius Kircher (1602-1680) στο *Musurgia Universalis* (Ρώμη 1650), της οποίας όμως η αυθεντικότητα αμφισβητήθηκε αργότερα από την επιστημονική κοινότητα συμπεριλαμβανομένου του Gevaert. Βλ. Σόλωνα Μιχαηλίδη, *ό.π.*, σ. 182. Αντίθετα, ο Fétiς ήταν πεπεισμένος πως το μουσικό αυτό κείμενο ήταν ένα αυθεντικό δείγμα αρχαίας ελληνικής μουσικής. Βλ. François-Joseph Fétiς, *Histoire générale de la musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 242.

⁹ Για την εν λόγω μουσικολογική έρευνα του Bourgaault-Ducoudray καθώς και για τη σχέση του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού με την αρχαιοελληνική μουσική, βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

χαρακτηριστικό δείγμα του ενδιαφέροντος που είχε προκαλέσει η ολοένα αυξανόμενη πρόοδος σε αυτόν τον τομέα της μουσικολογίας.

Οι τεχνικής και αισθητικής φύσεως παρατηρήσεις του συνθέτη –ανεξάρτητα από τις αδυναμίες τους¹⁰– μαρτυρούσαν την επιστημονική εγκυρότητα που αξίωνε η παρτιτούρα και δικαιολογούσε εκ των προτέρων κάθε αρχαϊσμό. Ήδη από την εισαγωγή, ο Saint-Saëns δείχνει τις σοβαρές προθέσεις του· κατασκευάζει μια μελωδία χρησιμοποιώντας το χρωματικό γένος δύο φρυγικών τετραχόρδων:

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, σπαρτίτο, 1^ο μέρος, Πρόλογος, μμ. 1-8.

Η χρωματικά κατιούσα μελωδική γραμμή, η ρυθμική απλότητα του τριμερούς μέτρου και η παράλληλη κίνηση των φωνών σε οκτάβες (και όχι σε ταυτοφωνία όπως ο ίδιος

¹⁰ Σε αυτό συμφωνούσαν ακόμη και σύγχρονοι μουσικολόγοι όπως ο Julien Tiersot ο οποίος διέκρινε μια επιπολαιότητα και μια προχειρότητα στην μουσικολογική έρευνα του Saint-Saëns. Βλ. Julien Tiersot, *Un demi-siècle de Musique Française. Entre les deux guerres: 1870-1917*, Librairie Félix Alcan, Παρίσι 1918, σ. 103.

ανήγγειλε στον πρόλογο), προσέδιδαν την επιθυμητή αρχαιοπρέπεια. Παράλληλα, ο Saint-Saëns δεν παραλείπει να αντλήσει από τη βασική πηγή του (την πραγματεία του Gevaert) ό,τι ο ίδιος θεωρεί συνθετικά αξιοποιήσιμο. Η μελωδία που ακολουθεί, αναφέρεται στο βιβλίο του Gevaert ως οργανική συνοδεία ή άσκηση· στην *Αντιγόνη* χρησιμοποιείται αυτούσια, αλλά και ως βάση για τη μελωδική ανάπτυξη του χορού:

Ανώνυμου, Οργανική συνοδεία ή άσκηση, ~260 μ.Χ.¹¹

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 2^ο Μέρος, 2^ο Στάσιμον, μμ. 1-8.

Ωστόσο, σύντομα διαπιστώνεται η αδυναμία του συνθέτη να ξεφύγει από τις τεχνικές της δυτικής παράδοσης. Όχι μόνο τα όργανα δεν συνοδεύουν τις φωνές σε ταυτοφωνία (αλλά σε οκτάβες), αλλά τα μελίσματα –που στην αρχαιότητα, σύμφωνα με τον ίδιο, παρείχαν την αίσθηση μιας υποτυπώδους πολυφωνίας–

¹¹ François Auguste Gevaert, *ό.π.*, τόμος 1, σ. 141.

αντικαταστάθηκαν από πιο σύνθετες τεχνικές γραφής που παραπέμπουν, άλλοτε σε μια τρίφωνη αντίστιξη:

[Moderato quasi allegretto]

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 1^ο Μέρος, 1^ο Επεισόδιο, 1^ο Στάσιμον, μμ. 8-13.

άλλοτε σε ένα μενουέτο (στον αρχαιοελληνικό υποφρύγιο τρόπο):

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 2^ο Μέρος, 4^ο Επεισόδιο, μμ. 12-27.

και άλλοτε σε ένα μπετοβενικού ύφους σκέρτσο:

[Allegro]

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 3^ο Μέρος, 5^ο Επεισόδιο, 5^ο Στάσιμον, μμ. 7-13.

Αντίστοιχα, ο Saint-Saëns, όχι μόνο δεν αρνείται –όπως ο ίδιος ισχυριζόταν στον πρόλογο της παρτιτούρας– τη χρήση του διδύμου μείζονα-ελάσσονα, αλλά δεν διστάζει να αλλοιώσει την τροπική υπόσταση της δημοτικής μελωδίας που άντλησε από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* [Τριάντα δημοτικές μελωδίες από την Ελλάδα και την Ανατολή] (Παρίσι, 1877), προφανώς προκειμένου να ικανοποιήσει τις ακουστικές συνήθειες του κοινού.¹²

¹² Σημειωτέον ότι η εν λόγω μελωδία, γραμμένη εν είδει άριας, είχε τη μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό. Βλ. Edmond Stoullig & Edouard Noël, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, τόμος 19, Charpentier, Παρίσι 1894, σ. 91.

Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, έκτη
μελωδία, μμ. 7-21.

[Allegro moderato]

Camille Saint-Saëns, *Antigone*, 2^ο Μέρος, 3^ο Στάσιμον, μμ. 4-15.

Στο σημείο όπου οι πηγές του έδειχναν να εξαντλούνται –και όπου έπρεπε ο ίδιος να επεξεργαστεί το υλικό του σύμφωνα με τις βασικές αρχές που είχε εκθέσει– ο Saint-Saëns κατέφυγε στις προσφιλείς σε αυτόν ακαδημαϊκές μεθόδους.¹³ Η δική του ανάγνωση της αρχαιοελληνικής απλότητας, της πειθαρχίας, του μέτρου και της καθαρότητας, τού παρείχε το αισθητικό προκάλυμμα αλλά και τη νομιμοποίηση της συντηρητικής του προσέγγισης. Η επιστημοσύνη του όλου εγχειρήματος ευθυγραμμιζόταν με το ακαδημαϊκό πνεύμα και με τη γενικότερη τάση αρχαιολατρίας και αρχαιολογικής πιστότητας που καλλιεργήθηκε στις θεατρικές παραστάσεις της εποχής και ιδιαίτερα από εκείνες που υπαγόντουσαν στον άμεσο κρατικό έλεγχο.¹⁴ Ο Michel Faure βλέπει στο έργο αυτό να πραγματώνεται το ιδεώδες του παρνασσισμού, δηλαδή η αντικειμενική και αποστασιοποιημένη αισθητική του αρχαιοελληνικού κάλλους.¹⁵ Αντίθετα, θεωρούμε ότι αυτή η αποστασιοποιημένη αισθητική πραγματοποιείται στην *Αντιγόνη* μέσα από την αποθέωση του θετικιστικού πνεύματος της 3^{ης} Δημοκρατίας, καθώς η προσέγγιση του Saint-Saëns χαρακτηρίζεται από τον ορθολογισμό και την ψυχρότητα μιας επιστημονικώς σωστής απόδοσης –όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνονταν– της αρχαιοελληνικής μουσικής.

¹³ Ο John Vincent διακρίνει μια αβεβαιότητα στη μουσική γραφή του Saint-Saëns, η οποία διαφαίνεται από το γεγονός ότι ο ίδιος καταφεύγει στον διπλασιασμό των φωνών προκειμένου να αποσπάσει ένα πιο συμπαγές ηχητικό αποτέλεσμα. Βλ. John Vincent, *The diatonic modes in modern music*, University of California Press, Berkeley 1951, σ. 220. Ωστόσο, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η αραιή γραφή και η διακριτική ενοργάνωση του Saint-Saëns (4 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 άρπες, βιόλες, βιολοντσέλλα, κύμβαλα), αφενός εξυπηρετούσαν τις τεχνικές και αισθητικές αρχές που είχε εξ αρχής θέσει, αφετέρου βρισκόντουσαν σε πλήρη συμφωνία με τις συνηθισμένες πρακτικές που είχαν καθιερωθεί στη μουσική για το θέατρο εκείνη την εποχή.

¹⁴ Για το θέμα αυτό, βλ. το κεφάλαιο 2.Α. του πρώτου μέρους: «Ο κλασικισμός ως ακαδημαϊκό πρότυπο», σσ. 33-45.

¹⁵ Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 207.

Ωστόσο, εάν λάβουμε υπόψη το καθεστώς που επικρατούσε στη σύνθεση μουσικής για το θέατρο εκείνη την εποχή, η μουσική του Saint-Saëns για την *Αντιγόνη* των Meurice και Vacquerie αποτελούσε μια καινοτόμο προσπάθεια. Έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κοινή πρακτική –με ελάχιστες εξαιρέσεις– αποτελούσε η χρήση μιας προϋπάρχουσας μουσικής προκειμένου να «επενδυθούν» μουσικά οι θεατρικές παραστάσεις.¹⁶ Επιφανείς μουσικολόγοι παραδεχόντουσαν ότι η μουσική έπρεπε, όχι να συμβαδίζει με το πνεύμα του δράματος, αλλά «να προσφέρει στον θεατή μιαν ανάπαυλα [...] μια ψυχαγωγία όταν η δράση έπαυε και την οποία περιοριζόταν να πλαισιώσει».¹⁷ Στο πλαίσιο αυτό, το εγχείρημα του Saint-Saëns ήταν ιδιαίτερα τολμηρό καθώς επιχειρούσε να κλονίσει μια καθιερωμένη αντίληψη για το είδος και το ρόλο της μουσικής στο θέατρο. Κύριοι αρωγοί του υπήρξαν οι ευνοϊκές συνθήκες της εποχής: η προβαλλόμενη μουσική αρχαιολογική πιστότητα συναντήθηκε με την αντίστοιχη τάση στους υπόλοιπους τομείς της σκηνικής παρουσίας και ενισχύθηκε από αυτήν. Οποιοδήποτε νέο στοιχείο που θα ενδυνάμωνε την επιστημονική ορθότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ήταν κάτι παραπάνω από ευπρόσδεκτο.¹⁸

Στο πλαίσιο αυτό, η ανακάλυψη των δύο δελφικών ύμνων στον Απόλλωνα από την σκαπάνη της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής τον Μάιο του 1893 στον αρχαιολογικό χώρο των Δελφών θεωρήθηκε γεγονός υψίστης σημασίας. Οι ελπίδες για μια πλήρη αποκατάσταση και κατανόηση της αρχαιοελληνικής μουσικής ισχυροποιήθηκαν, ενώ παράλληλα διοργανώθηκε μια μεγάλη εκστρατεία διάδοσής τους. Ο πρώτος ύμνος δημοσιεύθηκε σε ηλιογραφία στο έντυπο *Bulletin de correspondance hellénique* (1893, πίνακες XXI, XXI bis και XXII) συνοδευόμενος από τα φιλολογικά σχόλια του Henri Weil και σε μεταγραφή στη δυτική μουσική

¹⁶ Ο συνθέτης Henri Büsser (1872-1973) μαρτυρούσε πως όταν το 1902 είχε παρακολουθήσει το θεατρικό έργο *Les noces corinthiennes* του Anatole France στο Odéon, εξεπλάγη από το γεγονός ότι η μουσική που είχε «συνθέσει» ο Francis Thomé (1850-1909) περιελάμβανε την *Αρία* του Bach, το *Largo* του Haendel και την *Rêverie* του Schumann ενορχηστρωμένη από τον Ernest Guiraud. Βλ. Henri Büsser, *De Pelléas aux Indes Galantes*, Arthème Fayard, Παρίσι 1955, σ. 147.

¹⁷ Julien Tiersot, *ό.π.*, σσ. 50-51.

¹⁸ Ο Canat αναφέρει πως μια από τις καινοτομίες που παρουσίαζε η πρώτη παρισινή παράσταση της *Αντιγόνης* των Meurice και Vacquerie (στις 21 Μαΐου 1844 στο Odéon) ήταν ακριβώς αυτή η προσήλωση στην ακριβή απόδοση όλων των σύγχρονων αρχαιολογικών γνώσεων. Υπό αυτή την έννοια, ο ίδιος θεωρεί την *Αντιγόνη* ένα έργο σταθμό στην ιστορία της δραματικής τέχνης. Βλ. René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 3, Didier, Παρίσι 1955, σσ. 185-186. Συνεπώς, για την παράσταση της 21^{ης} Νοεμβρίου 1893, η μουσική του Saint-Saëns είχε κάθε λόγο να παραμερίσει αυτή του Mendelssohn, την οποία ο Bonnerot θεωρούσε «πολύ μοντέρνα»! Βλ. Jean Bonnerot, *Camille Saint-Saëns: sa vie et son œuvre*, Durand, Παρίσι 1914, σ. 149.

σημειογραφία από τον Théodore Reinach.¹⁹ Ο τελευταίος, αναλαμβάνοντας την πρωτοβουλία να παρουσιάσει στο πλαίσιο μιας διάλεξης τον πρώτο δελφικό ύμνο, πρότεινε στον συνθέτη Gabriel Fauré να τον εναρμονίσει προκειμένου να εκτελεστεί για πρώτη φορά στο κοινό στις 12 Απριλίου 1894 στη Σχολή Καλών Τεχνών [École des Beaux Arts].²⁰ Κατόπιν αυτών, τα άρθρα, οι κριτικές εκδόσεις, οι διαλέξεις και οι συναυλίες στις οποίες παρουσιάστηκαν οι δύο ύμνοι πολλαπλασιάστηκαν διεθνώς. Ο ενθουσιασμός που διαδέχθηκε αυτή την εθνική επιτυχία των Γάλλων έπαιξε σημαντικό ρόλο τόσο στη καθιέρωση των ύμνων αυτών ως τα δημοφιλέστερα δείγματα αρχαιοελληνικής μουσικής, όσο και στη μετέπειτα συμβολική τους χρήση. «Για πρώτη φορά ύστερα από 15 αιώνες», έγραφε ο Gevaert, «η μουσική των αρχαίων κατάφερε να τραβήξει εκ νέου την προσοχή των καλλιτεχνών και του ευρύτερου κοινού».²¹ Από την πλευρά του, ο Reinach τόνιζε ότι «κανένα άλλο λείψανο της αρχαίας [ελληνικής] μουσικής δεν μπορεί να ανταγωνιστεί αυτή την μακρόσυρτη μελωδία στον τομέα της παλαιότητας, της αυθεντικότητας των πηγών και της αισθητικής αξίας».²² Τα εγκαίνια του Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αθλητισμό που πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι στις 16 Ιουνίου 1894 και όπου, με πρωτοβουλία του βαρόνου Pierre de Coubertin, αποφασίστηκε η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 1896, πλαισιώθηκαν από την εκτέλεση του πρώτου δελφικού ύμνου στην εναρμόνιση του Fauré. Τέσσερα χρόνια αργότερα, το Διεθνές Συνέδριο της Ιστορίας της Μουσικής, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης στο Παρίσι αφιέρωσε σημαντικό μέρος των εργασιών του στην αρχαία ελληνική μουσική.²³ Για άλλη μια φορά, ο πρώτος δελφικός ύμνος εκτελέστηκε στη συναυλία που πραγματοποιήθηκε στις 28 Ιουλίου 1900 και περιελάμβανε, μεταξύ άλλων, χορωδιακά έργα των Costeley, Palestrina, Lully, Gluck, Grétry και Méhul.²⁴

¹⁹ Henri Weil, «Inscriptions de Delphes: un péan delphique», σσ. 561-568, «Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique», σσ. 569-583, Théodore Reinach, «La musique des hymnes de Delphes», σσ. 584-610.

²⁰ Ο Reinach αναφέρει κι άλλες μεταγενέστερες μεταγραφές του ύμνου από τους L. Nicole (1894), A. Thierfelder (1895) και O. Fleicher (1896). Βλ. Théodore Reinach, επιμ., *Les Hymnes delphiques à Apollon, avec notes musicales*, Fontemoing, Παρίσι 1912, σ. 3.

²¹ François Auguste Gevaert, *La Mélodie Antique dans le chant de l'église latine*, Hoste, Γάνδη 1895, σ. 396.

²² Théodore Reinach, «Une page de musique grecque», *Revue de Paris*, 15 Ιουνίου 1894, σ. 215.

²³ Το συνέδριο πραγματοποιήθηκε στις 23-29 Ιουλίου 1900 στους χώρους της Βιβλιοθήκης της Opéra και στη συνεδρία αφιερωμένη στην αρχαιοελληνική μουσική παρουσίασαν ανακοινώσεις οι: Émile Ruelle, Élie Poirée, Louis Laloy, Théodore Reinach και Julien Tiersot. Βλ. Jules Combarieu, επιμ., *Congrès International d'Histoire de la Musique*, Imprimerie Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 15-73.

²⁴ Bernadette Lespinard, «Les manifestations chorales à Paris en 1900», *Revue Internationale de Musique Française*, 12, Νοέμβριος 1982, σ. 93.

Αν πιστέψουμε τα λεγόμενα του Reinach, η πρώτη ακρόαση του πρώτου δελφικού ύμνου στις 12 Απριλίου 1894 προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις τόσο για τον «παράξενο αρχαϊσμό του», όσο και για τον «ανησυχητικό του νεωτερισμό».²⁵ Αυτό που, κατά την εκτίμησή μας, εξέπληξε το κοινό –αλλά και τους ειδικούς– ήταν η μεγάλη απόκλιση του ακουστικού αποτελέσματος από το αναμενόμενο. Ο «αρχαϊσμός» του ύμνου ήταν «παράξενος» διότι, αφενός η δυτική μουσική γλώσσα είχε μια διαφορετική εξέλιξη ώστε η ίδια να αποξενωθεί από τον μακρινό της πρόγονο και, αφετέρου, οι τεχνικές «αρχαϊσμού» που η ίδια χρησιμοποιούσε δεν προσέγγιζαν το πραγματικό αρχέτυπο. Η εικόνα του κλασικού ιδεώδους της απλότητας και της μεγαλειότητας που είχε διαμορφωθεί με την επικουρία των άλλων τεχνών κλονιζόταν –τουλάχιστον στη συνείδηση των προκατειλημμένων– από το αλλόκοτο άκουσμα της προτεινόμενης ως αυθεντικής αρχαιοελληνικής μουσικής. Γι' αυτούς, ο «παράξενος αρχαϊσμός» ήταν ένας «ανησυχητικός νεωτερισμός» καθώς παρεκτρεπόταν από τον ορισμό που είχαν οι ίδιοι δώσει στο «αρχαϊκό» άρα και «κλασικό». Σε ένα άρθρο του, που δημοσιεύθηκε δύο μήνες μετά την πρώτη παρουσίαση και εκτέλεση του πρώτου δελφικού ύμνου, ο Reinach επιχείρησε να παραλληλίσει την έντονη χρωματικότητα ενός μέρους του ύμνου με τη μελωδική φύση των βαγκνερικών έργων. Η επιχειρηματολογία του χρησιμοποίησε «το μετριάσμο της τονικής αίσθησης, τη ρυθμική ακρίβεια συνημμένη με την ελευθερία των ρυθμικών σχημάτων, την πολλαπλότητα και την τολμηρότητα των χρωματικών συνδυασμών, την επιστροφή των χαρακτηριστικών μοτίβων, τέλος τη στενή σύνδεση του άσματος με τη γενική πορεία και με τις απειροελάχιστες μεταβολές του ποιήματος», στοιχεία που ο ίδιος θεώρησε ικανά ώστε να δώσει στον εαυτό του το δικαίωμα να χαρακτηρίσει το άσμα αυτό «βαγκνερικό».²⁶ Ασφαλώς, είναι άσκοπο να καταδείξουμε τη ματαιότητα της παράτολμης απόπειρας του Reinach. Ωστόσο, αυτό που πρέπει να συγκρατηθεί από τη σκέψη του γάλλου ελληνιστή, είναι η αφετηρία της και η οποία εκείνη την εποχή δύσκολα μπορούσε να γίνει αποδεκτή: η απεμπόληση από την θεώρηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής, των ταλαιπωρημένων εννοιών της απλότητας, της αυστηρής λιτότητας και της αβρότητας που είχαν εισχωρήσει βαθιά στην αισθητική κλασική παιδεία των πάσης φύσεως

²⁵ Αυτό τουλάχιστον παραδεχόταν στη διάλεξη που έδωσε στην Association pour l'encouragement des études grecques παρουσιάζοντας τον δεύτερο δελφικό ύμνο στον Απόλλωνα. Βλ. Théodore Reinach, *Ομιλία στη Γενική Συνέλευση της Association pour l'encouragement des études grecques*, 3 Ιουνίου 1897, Ernest Leroux, Παρίσι 1897, σ. 1.

²⁶ Théodore Reinach, «Une page de musique grecque», *ό.π.*, σ. 223.

ελληνιστών, όπως επίσης και η οριστική παύση των, υπό την επιρροή του εξωτισμού, αυθαίρετων συσχετισμών της με τη μουσική παράδοση της Ανατολής. Ο ίδιος ήταν κατηγορηματικός:

Μάταια αναζητούμε [στο άσμα αυτό] αυτή την στοιχειώδη απλότητα, αυτή την τραχύτητα και αυτή την ακαμψία οι οποίες, σύμφωνα με κάποιους αδαείς κριτικούς, περιέχονται στη μουσική τέχνη των Ελλήνων· ούτε επίσης πρέπει να επιζητούμε αυτές τις αόριστες ψαλμωδίες και αυτά τα αβέβαια μελίσματα, [στοιχεία] ευπρόσδεκτα στη μουσική των ανατολικών λαών, όμως τόσο επιβλαβώς συσχετισμένα με αυτή των αρχαίων Ελλήνων. Εδώ βρισκόμαστε ενώπιον μιας τέχνης που έφθασε στην ωριμότητα, διόλου αφελούς, που διαθέτει πλούσια μέσα και που δεν διστάζει να τα χρησιμοποιήσει.²⁷

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο Reinach δεν επιτίθεται ενάντια στις ίδιες τις έννοιες της απλότητας και της λιτότητας, αλλά ενάντια σε μια κατεστημένη και αρτηριοσκληρωτική αντίληψη που επιθυμούσε να δει στην αρχαιοελληνική τέχνη – και κατ’ επέκταση στη μουσική– την αποκλειστική εκδήλωση αυτών των αισθητικών αρετών, αρνούμενη να δεχθεί οτιδήποτε απειλούσε να την κλονίσει. Η έντονη χρωματικότητα του ύμνου –στοιχείο που, σύμφωνα με τον Reinach, μαρτυρούσε την ωριμότητα της τέχνης αυτής– ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με την εικόνα που είχε καλλιεργηθεί για την αρχαία ελληνική μουσική και η οποία βασιζόταν στην «αγνή» διατονικότητα των τρόπων έτσι όπως αυτοί είχαν επιβιώσει, τόσο μέσω του γρηγοριανού μέλους, όσο και μέσω του δημοτικού τραγουδιού.²⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι για τον Fétis, κατά τη χρυσή εποχή της ελληνικής αρχαιότητας (5^{ος}-4^{ος} αιώνας π.Χ.) οι Έλληνες εξασκούσαν μόνο το διατονικό γένος, ενώ οι διάφορες χρωματικές αλλοιώσεις των φθόγγων αποτελούσαν ανατολίτικες επιρροές.²⁹ Από την πλευρά του, ο Reinach –επιθυμώντας, όπως είναι άλλωστε φυσικό και θεμιτό, να υπερασπίσει την σπουδαία ανακάλυψη και αναβίωση ενός σημαντικού μουσικού λειψάνου στην οποία συμμετείχε και ο ίδιος– δεν διστάζει να έρθει σε ρήξη με την κατεστημένη αυτή αντίληψη, χρησιμοποιώντας ωστόσο μια επιχειρηματολογία που, όχι μόνο είναι καλλιτεχνικώς αδόκιμη, αλλά προκαλεί και υποψίες όσον αφορά τις πραγματικές προθέσεις του: έβλεπε όντως ο Reinach μια

²⁷ Ο.π., σσ. 223-224.

²⁸ Για το θέμα αυτό, βλ. το επόμενο κεφάλαιο: «Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων».

²⁹ Βλ. François-Joseph Fétis, ό.π., σ. 202.

ενδόμυχη αντιστοιχία μεταξύ του ύμνου αυτού και των βαγκνερικών τεχνικών σύνθεσης, ή απλώς χρησιμοποίησε –με την αρνητική έννοια του όρου– την τεράστια απήχηση που είχε ο Wagner και οι θεωρίες του στη Γαλλία εκείνης της εποχής προκειμένου να εξασφαλίσει την ευρύτερη αποδοχή της αποκατάστασης αυτής; Σε κάθε περίπτωση και όποια κι αν είναι η απάντηση, οι κατεστημένες θεωρίες περί απλότητας, διαύγειας, λιτότητας και των λοιπών γνωρισμάτων που χαρακτήριζαν την αρχαιοελληνική τέχνη, όπως επίσης και οι αυθαίρετες προσμίξεις ανατολίτικων στοιχείων –ως μια διαμετρικά αντίθετη εκδήλωση της ίδιας προκατειλημμένης στάσης– επιβίωσαν και επηρέασαν σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο ο εκάστοτε καλλιτέχνης προσέγγιζε τον αρχαίο κόσμο.

Όσον αφορά την εναρμόνιση του ύμνου από τον Gabriel Fauré, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι οι περισσότεροι βιογράφοι και μελετητές του συνθέτη περιορίζονται σε μια απλή παράθεση των ιστορικών συνθηκών, χωρίς να προχωρούν σε περαιτέρω παρατηρήσεις.³⁰ Η έννοια της εναρμόνισης ενός λειψάνου αρχαιοελληνικής μουσικής μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο της έντονης διαμάχης η οποία είχε προκύψει στους επιστημονικούς κύκλους εκείνης της εποχής αναφορικά με την παρουσία του στοιχείου της αρμονίας στη μουσική των αρχαίων Ελλήνων. Βασικοί πρωταγωνιστές αυτής της επιστημονικής διένεξης ήταν ο Alexandre-Joseph-Hydolphe Vincent και ο François-Joseph Fétis, με τον τελευταίο να αρνείται οποιαδήποτε έννοια συνήχησης φθόγων, άρα και αρμονίας, στην αρχαιοελληνική μουσική.³¹ Ωστόσο, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι ο Fétis θεωρούσε πως ακριβώς αυτή η απουσία αρμονίας βρισκόταν στη βάση της μουσικής πενίας των αρχαίων Ελλήνων: «χωρίς αυτή την αρμονία, στην πραγματικότητα, δεν υφίσταται μουσική τέχνη».³² Οι απόψεις αυτές αναδεικνύουν ένα τυπικό παράδειγμα δυτικού αρχαιολάτρη ο οποίος ήλπιζε να βρει στην αρχαιοελληνική μουσική δείγματα

³⁰ Εξαίρέσεις αποτελούν ο Robert Orledge ο οποίος αφιερώνει μια μικρή παράγραφο με γενικές επισημάνσεις και ο Vladimir Jankélévitch του οποίου οι αισθητικής φύσεως παρατηρήσεις χρίζουν επανεξέτασης. Βλ. Robert Orledge, *Gabriel Fauré*, Eulenburg Books, Λονδίνο 1979, σ. 88 και Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Παρίσι 1974, σσ. 128, 152, 324.

³¹ Οι απόψεις του Fétis εκτίθενται αναλυτικά στο: «Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains», *Mémoires de l'Académie de Belgique*, 31, 1858, σσ. 1-120. Ο Vincent έσπευσε να διαψεύσει τον Fétis με το κείμενό του: *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question: les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?* L. Danel, Λύλη 1859. Ο Fétis επανέρχεται σε αυτό το θέμα στο ενδέκατο κεφάλαιο του τρίτου τόμου της *Γενικής Ιστορίας της Μουσικής* [βλ. *Histoire générale de la Musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σσ. 307-361], ενώ αναφέρεται στη διαμάχη του με τον Vincent στο *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, τόμος 8, λήμμα «Vincent (Alexandre-Joseph-Hydolphe)», Firmin Didot, Παρίσι 1867, σσ. 354-356.

³² François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la Musique*, ό.π., σ. 309.

«εξέλιξης» αντίστοιχα με αυτά που διέκριναν το χώρο της διανόησης και των υπόλοιπων τεχνών:

Μπορούμε να πιστέψουμε ότι οι Έλληνες, τόσο αξιοθαύμαστοι σε όλους τους τομείς της λογοτεχνίας και των τεχνών, δεν είχαν παρά μια ευτελή μουσική, περιορισμένη σε ένα απλό μελωδικό άσμα και στερημένη από κάθε αρμονία;³³

Η πεποίθηση της ανωτερότητας του σύγχρονου δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού είναι έκδηλη στον Fétis, καθώς ο ίδιος ανάγει το ζήτημα της αρμονίας σε συνώνυμο της μουσικής προόδου, της πνευματικής δημιουργίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Υπό το πρίσμα αυτό, το θεμιτό της εναρμόνισης ενός λειψάνου αρχαιοελληνικής μουσικής δεν ήταν άσχετο με μια υπεροπτική αντιμετώπιση από την πλευρά του μουσικά «εξελιγμένου» σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ο Fétis ήταν κατηγορηματικός: η μουσική των αρχαίων Ελλήνων, κατά την εποχή του 5^{ου}-4^{ου} αιώνα π.Χ.– δεν γνώρισε καμία μορφή αρμονίας, ενώ το θεωρητικό τους σύστημα δεν έκανε καμία νύξη για το θέμα αυτό. Ως εκ τούτου, η εναρμόνιση ενός λειψάνου – ακόμη και αν αυτό ανήκε στη μεταγενέστερη εποχή του 2^{ου} αιώνα π.Χ.– δεν θα μπορούσε να έχει αξιώσεις μιας αποκατάστασης. Στην περίπτωση του πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα, ο Reinach στην ουσία απέρριπτε την αντίληψη του Fétis περί μουσικής πενίας των αρχαίων Ελλήνων. Ο πλούτος αυτής της μουσικής βρισκόταν στις μελωδικές και ρυθμικές εκλεπτύνσεις, τις οποίες η διαδικασία της εναρμόνισης επιχειρούσε –με έναν αμφιλεγόμενο τρόπο– να αναδείξει.

Συνεπώς, είναι αυτονόητο ότι η αρμονική επέμβαση του Fauré στον πρώτο δελφικό ύμνο πραγματοποιήθηκε με κύριο στόχο τη δημόσια εκτέλεσή του και δεν υπονοούσε σε καμία περίπτωση την οποιαδήποτε απόπειρα «μουσικής αναστήλωσής» του. Αντίθετα, ο Fauré χρησιμοποίησε τις συμβάσεις της δυτικής μουσικής γλώσσας προκειμένου να «συνοδεύσει» τη μελωδία και όχι να υπονοήσει την πρωτόγονη ετεροφωνία των αρχαίων. Για το σκοπό αυτό, ο συνθέτης βασίστηκε 1^{ον}: στη χρήση μιας τονικής φύσεως αλληλουχίας ακόρντων και 2^{ον}: στην ανάπτυξη μιας τρίφωνης αντιστικτικής επεξεργασίας ακολουθώντας πιστά τη μελωδία, η έντονη χρωματική κίνηση της οποίας απέκλειε τη χρήση ακόρντων.

³³ Ο.π., σ. 318.

***Hymne à Apollon*, εναρμόνιση Gabriel Fauré, σπαρτίτο, (1^η έκδοση, 1894), μμ. 1-4, 18-22, 51-55.**

Είναι αξιοσημείωτη η έλλειψη της ένδειξης ρυθμικής αγωγής, στοιχείο που υποδηλώνει την αμιγώς «μουσειακή» αντιμετώπιση του μουσικού αυτού λειψάνου και την απόρριψη οποιασδήποτε αξίωσης συνθετικής αξιοποίησής του. Επιπλέον, ο Reinach αναφέρει ότι επιλέχθηκε η τονικότητα λα ελάσσων διότι, κατά τη δική του εκτίμηση, αυτή αντιστοιχούσε «στον πιθανό τόνο του πρωτότυπου».³⁴ Επιπλέον, εάν συγκρίνουμε το μουσικό κείμενο έτσι όπως παρουσιάζεται στη μεταγραφή του Reinach με την εναρμόνιση του Fauré, θα διαπιστώσουμε πλήθος αποκλίσεων που αφορούν τις επιμέρους μελωδικές και ρυθμικές παραμέτρους. Αυτές εξυπηρετούν τη

³⁴ Théodore Reinach, «La musique du nouvel Hymne de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σ. 389.

βασική μέριμνα του μεταγραφέα και του συνθέτη να συγκαλυφθεί –όσο αυτό ήταν επιστημονικώς δυνατό– η αποσπασματικότητα του πρωτότυπου και να προσαρμοστεί στις ανάγκες της δυτικής αρμονίας και προσωδίας. Επίσης, η εναρμόνιση του Fauré σημαδεύτηκε και από μια μορφολογικής φύσεως λανθασμένη εκτίμηση των ειδικών. Ο ύμνος βρέθηκε χαραγμένος σε δύο στήλες (Α και Β) των οποίων η αρχικώς προτεινόμενη διαδοχή³⁵ αποδείχτηκε εσφαλμένη, με αποτέλεσμα οι εμπλεκόμενοι Henri Weil και Théodore Reinach, σε επόμενο άρθρο τους, να αναθεωρήσουν τις απόψεις τους (να αντιστρέψουν δηλαδή την εν λόγω διαδοχή) και να υιοθετήσουν τη μέχρι σήμερα κοινώς αποδεκτή μορφή του μουσικού και ποιητικού κειμένου.³⁶ Ωστόσο, ο Fauré βασίστηκε στην πρώτη (λανθασμένη) εκδοχή του ύμνου και, υπό την καθοδήγηση του Reinach, δόμησε μια τριμερή μορφή κατά τα δυτικά μουσικά πρότυπα. Αντιπαραβάλλοντας τις ενότητες των δύο εκδοχών έχουμε:

Reinach ³⁷	Fauré ³⁸
A1 (μμ. 1-28)	B (μμ. 2-22)
A2 (μμ. 29-61)	A1,2 (μμ. 23-83)
B (μμ. 62-83)	A1 (μμ. 84-τέλος)

Τέλος, η ενοργάνωση που πρότεινε ο συνθέτης (φλάουτο, δύο κλαρινέτα και άρπα) επιχειρούσε να αποδώσει –σύμφωνα με τις κοινώς αποδεκτές συμβάσεις της εποχής– τη χροιά του διπλού αυλού και της αρχαίας κιθάρας που, σύμφωνα με τον Reinach, συνόδευαν την εκτέλεση του ύμνου.³⁹

³⁵ Βλ. Théodore Reinach, «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σσ. 586-588.

³⁶ Βλ. Henri Weil, «Un nouvel Hymne à Apollon», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σσ. 345-362 (συγκεκριμένα στις σσ. 359-362) και Théodore Reinach, «La musique du nouvel Hymne de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σσ. 363-389.

³⁷ Τη διαδοχή αυτή προτείνει ο Reinach στο προαναφερθέν άρθρο του, καθώς επίσης και στη μεταγενέστερη μελέτη του, *Les Hymnes delphiques à Apollon...*, ό.π., σσ. 10-12.

³⁸ Βλ. Gabriel Fauré, *Hymne à Apollon*, Bornemann, Παρίσι 1894. Ας σημειωθεί επίσης ότι στο εξώφυλλο της παρτιτούρας του Fauré ο ύμνος χρονολογείται (πιθανότατα από τον εκδότη) από τον 3^ο αιώνα π.Χ., ενώ ο Reinach αναφέρει ότι ο ύμνος αυτός συντέθηκε και εκτελέστηκε τον 2^ο αιώνα π.Χ.

³⁹ *Les Hymnes delphiques à Apollon...*, ό.π., σ. 2. Η χρήση της άρπας είχε, χωρίς αμφιβολία, μια συμβολική διάσταση καθώς παρέπεμπε στην αρχαία λύρα και ως εκ τούτου στην απολλώνια, αλλά και στην ορφική φύση της μουσικής. Για τον Gevaert «οι ήχοι της άρπας μεταφέρουν το πνεύμα, μακριά από την ταραχώδη κίνηση των επίγειων παθών, σε γαλήνιες περιοχές όπου βασιλεύουν η ηρεμία και η ειρήνη μαζί με τη δύναμη και τη μεγαλειότητα. [...] Ακριβώς αυτή την επίδραση είχαν τα έγχορδα όργανα των αρχαίων, η κιθάρα και η λύρα, κοντινοί συγγενείς της άρπας». Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον ίδιο, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα «τίποτα δεν άρμυζε περισσότερο με το γούστο της εποχής [όσο η άρπα] ώστε να ανακαλέσει [...] την αρχαιότητα [...]». Βλ. François Auguste Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Lemoine & Fils, Παρίσι 1885, σσ. 93, 99. Από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν το όργανο αυτό για τις «αρχαϊκές» του ιδιότητες ήταν ο Franz Liszt στα συμφωνικά

Το όλο εγχείρημα χαρακτηρίστηκε σε ένα παραλήρημα αντισημιτισμού από τον Vincent d'Indy ως μια «μουσική απάτη, [γεγονός] φυσιολογικό από τη στιγμή που στη βάση της βρίσκεται ένας Εβραίος».⁴⁰ Σίγουρα, η καταγωγή του Reinach δεν ευθυνόταν για την αμφιλεγόμενη επιστημονική ορθότητα της εναρμόνισης αυτής, εφόσον η ίδια η ιδέα της εναρμόνισης ήταν εκ φύσεως ξένη προς το αρχαιοελληνικό μουσικό ιδίωμα. Αντίθετα, ο Reinach πίστευε ότι με αυτόν τον τρόπο εξασφαλιζόταν, αφενός, η προβολή και «εκλαΐκευση» μιας μουσικής που παρέμενε έως τότε ερμητική προς το ευρύ κοινό και, αφετέρου, η προβολή της, έστω και μακρινής, συγγένειάς της με τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση.

Στη μελέτη του για τον Fauré, ο Vladimir Jankélévitch προχώρησε ακόμη περισσότερο θεωρώντας τον ύμνο αυτό ως αντιπροσωπευτικό δείγμα της τάσης του συνθέτη προς «την αυστηρότητα, την απογύμνωση και τον ασκητισμό, [τάση] που επιβεβαιώθηκε στα τελευταία έργα» του, προαναγγέλλοντας «το ιερατικό πνεύμα του Satie».⁴¹ Το βασικό λάθος του Jankélévitch συνίσταται στην υπερεκτίμηση ενός έργου το οποίο –όντας μεν στον κατάλογο έργων του συνθέτη με τον αριθμό op.63 bis– ωστόσο δεν αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση. Κατά συνέπεια, η εκλέπτυνση και η λιτότητα της μουσικής γλώσσας στα τελευταία έργα του συνθέτη αποτελεί προϊόν μιας μακράς εξελικτικής διαδικασίας τεχνικής και αισθητικής ωρίμανσης και σίγουρα δεν οφείλεται στην εναρμόνιση του πρώτου δελφικού ύμνου, ούτε βέβαια σε κάποια υποτιθέμενη γενικότερη επιρροή αισθητικής φύσεως από την αρχαία ελληνική μουσική. Ο Jankélévitch εξαίρει τις απολλώνιες αρετές του ύμνου για να προβάλλει τις αντίστοιχες «ελληνικές» αρετές του Fauré, καταλήγοντας σε συμπεράσματα τα οποία, χωρίς να στερούνται αληθείας, στηρίζονται σε μια επιχειρηματολογία που χρησιμοποιεί ένα άστοχο παράδειγμα.

Ο ίδιος ο συνθέτης φάνηκε αρκετά επιφυλακτικός ως προς την εγκυρότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος και φρόντισε να κρατήσει αποστάσεις από μελλοντικές ανάλογες προτάσεις. Μια επιστολή του προς τον Eugène d'Eichthal⁴² μαρτυρά την «ψυχαγωγικής» φύσεως ενασχόλησή του με την εναρμόνιση και του δεύτερου δελφικού ύμνου, την οποία τελικώς θα εγκαταλείψει: «[...] και για να ψυχαγωγούμαι

του ποιήματα (όπως π.χ. στον *Ορφέα*), καθώς και ο Saint-Saëns ο οποίος δήλωνε θαυμαστής του ούγγρου συνθέτη.

⁴⁰ Léon Vallas, *Vincent d'Indy*, τόμος 2, Παρίσι 1950, σ. 42. Τη δήλωση αυτή έκανε ο d'Indy στις 22 Φεβρουαρίου 1899 σε ομιλία του στο Institut Catholique.

⁴¹ Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σ. 152.

⁴² Στον d'Eichthal οφείλεται η γαλλική απόδοση των κειμένων των δύο δελφικών ύμνων.

έχω τον δεύτερο δελφικό ύμνο που ο Reinach μόλις μου έστειλε».⁴³ Η προσέγγιση του συνθέτη –χωρίς να είναι επιφανειακή– στηρίχθηκε στην πεποίθηση για τη ματαιότητα οποιασδήποτε απόπειρας πλήρους αποκατάστασης των μουσικών αυτών λειψάνων. Συνεπώς, η κατά προσέγγιση αρμονική απόδοση που έδωσε δεν αξίωνε –τουλάχιστον για τον ίδιο– τη «μουσειακή αναστήλωση», αλλά την, έστω όχι και τόσο επιστημονικά τεκμηριωμένη, προσαρμογή στη σύγχρονη μουσική αντίληψη. Το ερώτημα για το θεμιτό μιας τέτοιας ενέργειας, αλλά και για τις προεκτάσεις που η τελευταία θα μπορούσε να έχει, απαντήθηκε από το γεγονός ότι ο ίδιος δεν χρησιμοποίησε ποτέ –ακόμη και στα κατεξοχήν «ελληνικά» του έργα, όπως ο *Προμηθέας* και η *Πηνελόπη*– στοιχεία που να παραπέμπουν άμεσα στη μουσική των ύμνων αυτών.

Αντίθετα, η περίπτωση του συνθέτη Camille Erlanger (1863-1919) ανήκε στην κατηγορία εκείνη που θεωρούσε φρόνιμη την «αξιοποίηση» των μελωδιών αυτών στη μουσική σύνθεση. Ωστόσο, η χρήση του δεύτερου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα στην όπερά του με τίτλο *Le fils de l'étoile* (1903) μαρτυρά την επιφανειακή του προσέγγιση:

Δεύτερος δελφικός ύμνος στον Απόλλωνα, μεταγραφή του Théodore Reinach, μμ. 1-5.⁴⁴

⁴³ Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 230. Ο Nectoux τοποθετεί χρονικά την επιστολή αυτή γύρω στις 25 Αυγούστου 1897. Ωστόσο, γνωρίζουμε ότι ο δεύτερος δελφικός ύμνος εκτελέστηκε για πρώτη φορά στις 3 Ιουνίου 1897 στο πλαίσιο της ομιλίας του Reinach στην *Association pour l'encouragement des études grecques* και σε εναρμόνιση που ανέλαβε τελικώς ο, εκ της Σχολής Niedermeyer ανατραφείς, συνθέτης και οργανίστας Léon Boëllmann (1862-1897).

⁴⁴ Ο δεύτερος Δελφικός Ύμνος δημοσιεύθηκε στην ολοκληρωμένη του μορφή στο *Bulletin de Correspondance Hellénique* (σε ηλιογραφική φωτογραφική εκτύπωση στους πίνακες XII, XII bis). Βλ. Henri Weil, «Un nouvel Hymne à Apollon», *ό.π.*, σσ. 345-362 και Théodore Reinach, «La musique du nouvel Hymne de Delphes», σσ. 363-389. Το παράδειγμα αποτελεί απόσπασμα από τη μεταγραφή στη δυτική μουσική σημειογραφία που παρατίθεται στους πίνακες XIX-XXII.

Δεύτερος δελφικός ύμνος στον Απόλλωνα, εναρμόνιση του Léon Boëllmann, μμ. 1-5.⁴⁵

⁴⁵ Théodore Reinach, *Ομιλία στη Γενική Συνέλευση της Association pour l'encouragement des études grecques*, ό.π., παράρτημα, σ. 1.

Camille Erlanger, *Le fils de l'étoile*, σπαρτίτο, tableau 4, σκηνή 2.⁴⁶

Το έργο του Erlanger αναφέρεται στην αποτυχημένη εξέγερση των Εβραίων στην Ιερουσαλήμ του 2^{ου} αιώνα μ.Χ. και στη διασπορά τους κατά τη διάρκεια της ρωμαϊκής κατοχής του αυτοκράτορα Αδριανού. Η επίμαχη σκηνή περιγράφει έναν ποιητή που, με τη λύρα στο χέρι, τραγουδά ενώ παράλληλα χορεύτριες ψυχαγωγούν τους Ρωμαίους στρατιώτες. Το μοναδικό στοιχείο που ο Erlanger φαίνεται να έλαβε υπόψη είναι η χορευτική υπόσταση του κρητικού πόδα που ο πεντάσημος ρυθμός εμπεριέχει, κάτι που, σύμφωνα με τον Reinach, η σύγχρονη μουσική είχε αγνοήσει.⁴⁷ Ωστόσο, είναι φανερό ότι η μελωδία αντιμετωπίζεται από τον συνθέτη ως «εξωτικό» στοιχείο με όλη τη γραφικότητα που αυτή η χρήση συνεπάγεται, κάτι που δεν φάνηκε να προβλημάτισε ιδιαίτερα ακόμα και μεταγενέστερους επιφανείς μουσικολόγους όπως ο René Dumesnil. Ο τελευταίος ισχυρίζεται ότι ο Erlanger χρησιμοποίησε και τους δύο δελφικούς ύμνους –κάτι το οποίο δεν επιβεβαιώθηκε κατά τη μελέτη της παρτιτούρας· ο Erlanger χρησιμοποίησε μόνο τον δεύτερο δελφικό ύμνο στο συγκεκριμένο σημείο του έργου– χωρίς ωστόσο να προχωρά σε περαιτέρω αξιολογήσεις.⁴⁸ Όντας η μοναδική περίπτωση, απ' όσο γνωρίζουμε, στον τομέα αυτό,

⁴⁶ Camille Erlanger, *Le Fils de l'étoile*, μουσικό δράμα σε 5 πράξεις και 6 tableaux, ποίημα του Catulle Mendès, σπαρτίτο, Société nouvelle d'éditions musicales, Παρίσι 1903, σσ. 249-250, 262.

⁴⁷ Théodore Reinach, *ό.π.*, σ. 5.

⁴⁸ Βλ. René Dumesnil, *La musique contemporaine en France*, τόμος 2, Armand Colin, Παρίσι 1949, σ. 74 και René Dumesnil, *Histoire illustrée du Théâtre Lyrique*, Plon, Παρίσι 1953, σ. 195.

το έργο του Erlanger θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί από τον d'Indy προκειμένου να ισχυροποιήσει τα αντισημιτικά του επιχειρήματα...

Όπως είναι φανερό, τόσο η βάσει των αποκτηθέντων θεωρητικών γνώσεων σύνθεση μιας «αρχαιοπρεπούς» μουσικής, όσο και η απόπειρα ενσωμάτωσης των αρχαιοελληνικών μουσικών λειψάνων στο δυτικό μουσικό ιδίωμα εγκυμονούσαν πολλούς κινδύνους τους οποίους διαπιστώσαμε στα εύγωττα παραδείγματα των Saint-Saëns και Erlanger. Ο εκάστοτε συνθέτης που επιθυμούσε να πραγματοποιήσει κάποια αναφορά στην αρχαιοελληνική μουσική όφειλε να τηρήσει ορισμένες ισορροπίες που αξίωνε η μερική ασυμβατότητα των θεωρητικών γνώσεων με τη σύγχρονη μουσική γλώσσα. Προς αυτή την κατεύθυνση κινήθηκε ο Claude Debussy όταν ο ίδιος συνέθεσε έναν «Ύμνο στον Απόλλωνα» τον οποίο χρησιμοποίησε στο σκηνικό του έργο *Le Martyre de Saint-Sébastien* [*Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*] (1911).⁴⁹ Βασικό χαρακτηριστικό του μουσικού ιδιώματος που υιοθετείται στο εν λόγω έργο είναι οι μουσικοί αρχαϊσμοί, οι οποίοι αποτελούσαν ένα φυσικό αντανakλαστικό του συνθέτη στο, εμποτισμένο από ένα πνεύμα ιστορικής πιστότητας, γλωσσικό ιδίωμα του D'Annunzio.⁵⁰ Αυτό είναι έκδηλο στα σημεία όπου ο Debussy αφομοιώνει στο ιδίωμά του την αντιστικτική γραφή της αναγεννησιακής πολυφωνίας, μελετώντας ο ίδιος Λειτουργίες του Palestrina⁵¹ και προσδίνοντας στο έργο του μια νεοκλασική χροιά. Ο «Ύμνος στον Απόλλωνα» χρησιμοποιήθηκε στην τρίτη πράξη του έργου, όπου ο αυτοκράτορας Αύγουστος Καίσαρας επιχειρεί να επαναφέρει τον Σεβαστιανό στην παγανιστική λατρεία, δίνοντας εντολή στους κιθαρωδούς που τον πλαισίωναν να παιανίσουν:

⁴⁹ Πρόκειται για τη σκηνική μουσική που έγραψε ο Debussy για το ομώνυμο θρησκευτικό δράμα του ιταλού ποιητή Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Το έργο αυτό –το οποίο ο D'Annunzio έγραψε το 1911 για την εβραϊκής καταγωγής ρωσίδα χορεύτρια και ηθοποιό Ida Rubinstein (1885-1960)– πραγματεύεται τον ασπασμό της χριστιανικής πίστης και το μαρτυρικό θάνατο του Σεβαστιανού, ενός ρωμαίου στρατιώτη από την αρχαία συριακή πόλη της Έμεσας.

⁵⁰ Καλλιερμώντας ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα μεσαιωνικά μυστήρια, ο D'Annunzio συγκέντρωσε έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών από την τρέχουσα βιβλιογραφία, προκειμένου να τον αξιοποιήσει ποικιλοτρόπως στο *Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*. Σε γλωσσικό επίπεδο, αυτή η εμμονή για μια ιστορική πιστότητα, κατοπτρίζεται στην αυστηρή υιοθέτηση ενός ιδιώματος το οποίο περιείχε μόνο όσες λέξεις και όρους ήσαν σε χρήση εδώ και τέσσερις τουλάχιστον αιώνες. Επιπλέον, ο D'Annunzio ονομάτισε το έργο του «μυστήριο» και, αντίστοιχα, τις επιμέρους πράξεις «οίκοι» ή «σκηνογραφήματα» [*mansions*], κατά το πρότυπο και την ορολογία των μεσαιωνικών θεατρικών παραστάσεων.

⁵¹ Βλ. François Lesure, *Claude Debussy: biographie critique: suivie du catalogue de l'œuvre*. Fayard, Παρίσι 2003, σ. 339.

Claude Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, σπαρτίτο, τρίτη πράξη, «Ύμνος στον Απόλλωνα», μμ. 1-6.

Εδώ ο Debussy συνοψίζει τις πλέον διαδεδομένες μεθόδους αρχαϊσμού προκειμένου να αποδώσει την απολλώνια υφή της μουσικής. Η χρήση του αρχαιοελληνικού φρύγιου τρόπου λειτουργεί καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση.⁵² Δεν αποκλείεται εδώ ο συνθέτης να θεώρησε πως πραγματοποιούσε μια αναφορά στον

⁵² Για τη γενικότερη χρήση της τροπικότητας βλ. το επόμενο κεφάλαιο.

κατεξοχήν εθνικό τρόπο των αρχαίων Ελλήνων τον δώριο⁵³ –του οποίου ο αρρενοπρεπής χαρακτήρας αναδεικνυόταν και από τη χρήση της ανδρικής χορωδίας– συγχέοντάς τον όμως προφανώς με τον ομώνυμο τρόπο του γρηγοριανού μέλους. Η φωνητική γραφή ακολουθεί σε γενικές γραμμές μια βηματική κίνηση, ενώ τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται είναι η τρίτη, τετάρτη και πέμπτη καθαρή και φυσικά η οκτάβα. Αντίστοιχα, υιοθετεί ένα πεντάσημο μέτρο –έχοντας ενδεχομένως υπόψη του τη μεταγραφή των δύο δελφικών ύμνων στον Απόλλωνα που είχε πραγματοποιήσει ο Reinach– ενώ το ρυθμικό στοιχείο διακρίνεται από τη μέγιστη δυνατή ομοιογένεια και απλότητα. Σε ηχοχρωματικό επίπεδο, η αποκλειστική χρήση της άρπας ήταν πλέον αυτονόητη. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Debussy επιχειρεί να αναδείξει τον αποσπασματικό χαρακτήρα αυτού του ύμνου –ο οποίος αριθμεί μόλις 17 μέτρα– αποφεύγοντας να ολοκληρώσει θριαμβευτικά στην τονική, αλλά οδηγώντας τη διαδοχή των τελευταίων συγχορδιών προς τη ντο δίεση μείζονα αφήνοντας μια μετέωρη αίσθηση, καθώς εκείνη τη στιγμή ο Σεβαστιανός διακόπτει απότομα τους κιθαρωδούς:

Claude Debussy, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, τρίτη πράξη, «Ύμνος στον Απόλλωνα», μμ. 15-17.

⁵³ Η πλατωνική αυτή άποψη ήταν ευρέως διαδεδομένη στους μουσικολόγους εκείνης της εποχής. Βλ. François-Joseph Fétis, *ό.π.*, σ. 32 και François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 1, Annoot-Braeckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 164.

Είναι προφανές ότι ο Debussy δεν επιχειρεί οιαδήποτε είδους αναβίωση ενός πρότυπου αρχαιοελληνικής μουσικής σύμφωνα με τα κριτήρια και τις γνώσεις της εποχής του, ούτε βέβαια επιχειρεί να εντάξει με αυθαίρετο τρόπο κάποια επιφανειακά στοιχεία της στη σύγχρονη μουσική γλώσσα. Αντίθετα, έχοντας συναίσθηση της ματαιότητας και της αφέλειας ενός τέτοιου εγχειρήματος, επιλέγει ορισμένα δηλωτικά της στοιχεία προκειμένου να τα αφομοιώσει σε ένα αρχαϊζον κομμάτι όπου το προσωπικό του μουσικό ιδίωμα διακρίνεται αμυδρά, αν όχι ουδετεροποιείται παντελώς.



Από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται ότι ο γενικότερος εμπλουτισμός των γνώσεων στο πεδίο αυτό, αλλά και ο ενθουσιασμός που συνόδευσε τις επιτυχίες της αρχαιολογίας, είχαν, λόγω της αμηχανίας που επέφεραν η αποκάλυψη και η εκτέλεση των ελάχιστων αρχαίων μουσικών λειψάνων, έναν ισχνό αντίκτυπο στη μουσική σύνθεση. Ωστόσο, η αρχαιοελληνική θεματολογία –όχι και τόσο δημοφιλής στον γαλλικό μουσικό ρομαντισμό, αλλά αρκετά συχνή στο τέλος του 19^{ου} αιώνα– τόσο στον χώρο της φωνητικής και σκηνικής μουσικής (τραγούδι, όπερα, θέατρο, χορός), όσο και σε αυτόν της οργανικής, επιζητούσε νέα εκφραστικά μέσα. Δεδομένου ότι ο δρόμος της μίμησης οδηγούσε σε αδιέξοδο, έπρεπε να αξιοποιηθούν εκείνα τα στοιχεία που μπορούσαν να αφομοιωθούν «ανώδυνα» στη δυτική μουσική γλώσσα. Μεταξύ αυτών, η επανένταξη των αρχαιοελληνικών τρόπων στη συνθετική δημιουργία αποτέλεσε ένα ισχυρό αίτημα, από το οποίο όμως δεν απουσίαζε η επιρροή που η πολυδιάστατη εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας ασκούσε στους μουσικούς κύκλους εκείνης της εποχής.

B. Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων

Οι διατονικές τροπικές κλίμακες αποτελούσαν για τον δυτικό μουσικό κόσμο ένα από τα βασικότερα και δημοφιλέστερα στοιχεία της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων. Η εκάστοτε κατανόηση και χρήση τους ποίκιλλε ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του συνθέτη και τις συμβάσεις του μουσικού ιδιώματος της εποχής. Ενώ κατά την περίοδο του κλασικισμού επικράτησαν στη μουσική σύνθεση ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος, στον γαλλικό 19^ο αιώνα –και ιδιαίτερα στο δεύτερο ήμισυ– καλλιεργήθηκαν οι συνθήκες για μια επανένταξη και μια συστηματική χρήση των αρχαιοελληνικών τρόπων στη σύγχρονη μουσική γλώσσα. Ευνοϊκοί παράγοντες σε αυτή την τάση υπήρξαν αφενός η πρόοδος της μουσικολογικής έρευνας στο πεδίο αυτό και αφετέρου το αυξανόμενο ενδιαφέρον τόσο για την παλαιά μουσική, όσο και για την, εγχώρια ή αλλοεθνή, δημοτική μουσική. Ως εκ τούτου, η πρόσληψη αλλά και η απόδοση της ελληνικής μουσικής αρχαιότητας ήταν άμεσα συνυφασμένη με το σύνθετο πλέγμα στο οποίο η τροπικότητα είχε ενταχθεί.

i. Οι αρχαιοελληνικές καταβολές του γρηγοριανού μέλους και η θρησκευτική διάσταση της αρχαιοελληνικής μουσικής

Η χρήση των αρχαιοελληνικών τρόπων στο γρηγοριανό μέλος αποτελούσε για πολλούς ένα από τα βασικότερα δείγματα επιβίωσης του αρχαιοελληνικού μουσικού πνεύματος. Όπως είναι γνωστό, η αφομοίωση των αρχαιοελληνικών κλιμάκων στο δυτικό τονικό σύστημα υπέφερε από τη σύγχυση που προκλήθηκε (κυρίως από τους θεωρητικούς του μεσαίωνα) μεταξύ των εννοιών του τρόπου και του τόνου, γεγονός που οδήγησε στην ονομαστική και ποιοτική αναντιστοιχία μεταξύ των τρόπων της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας και αυτών του γρηγοριανού μέλους.¹ Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο ότι το ζήτημα της χρήσης των τρόπων στη σύγχρονη μουσική γλώσσα, αφενός, αφορούσε κατά κύριο λόγο το διατονικό τους γένος, αφετέρου, οι ίδιοι εντάσσονταν στις αρχές του τονικού συστήματος και της κάθετης

¹ Η σύγχυση αυτή είχε επισημανθεί ήδη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από μουσικολόγους όπως οι: Rudolf Westphal και François Gevaert [βλ. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 1, Annot-Braeckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 128], οι οποίοι είχαν τονίσει ιδιαίτερα τη διαφορά μεταξύ τόνου και τρόπου στο θεωρητικό σύστημα της αρχαιοελληνικής μουσικής. Αργότερα, ο Jules Combarieu αφιέρωσε αρκετές σελίδες για το θέμα αυτό στο 16^ο κεφάλαιο του πρώτου τόμου της *Ιστορίας της Μουσικής* (ένα πολύτομο έργο που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1913 και το οποίο είχε τεράστια απήχηση γνωρίζοντας πολλές επανεκδόσεις). Βλ. Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, τόμος 1, Armand Colin, Παρίσι ⁹1953, σσ. 221-241.

αρμονικής σκέψης που διέκρινε τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση. Αυτή την πρακτική φαίνεται πως επικροτούσαν και επιφανείς μουσικολόγοι, όπως ο François Gevaert, ο οποίος διέκρινε ορισμένα στοιχεία στους αρχαιοελληνικούς τρόπους που νομιμοποιούσαν μια τέτοια αντιμετώπιση. Επικαλούμενος ορισμένα λείψανα αρχαίας ελληνικής μουσικής (Ύμνος στη Νέμεση και ορισμένα οργανικά αποσπάσματα), ο Gevaert σημείωνε την έντονη παρουσία των τριών φθόγγων που σχηματίζουν μια τρίφωνη συγχορδία, γεγονός που κατά τον ίδιο αποδείκνυε τον αρμονικό χαρακτήρα των αρχαιοελληνικών τρόπων. Ωστόσο, υπενθυμίζοντας ότι το διάστημα της τρίτης ήταν διάφωνο για τους αρχαίους και ότι αυτή η συγχορδία δεν παρουσιαζόταν ποτέ ως μια τρίφωνη συνήχηση, υπογράμμιζε ότι «δεν θα πρέπει να αναζητούμε στους αρχαιοελληνικούς τρόπους μια αρμονική συνάφεια τόσο τακτικά και τόσο ακριβώς καθορισμένη, όσο στους δικούς μας».² Με άλλα λόγια, ο Gevaert παραδεχόταν την παρουσία ορισμένων μελωδικών στοιχείων που προσέδιδαν στους αρχαιοελληνικούς τρόπους λειτουργίες οι οποίες παραπέμπουν στην κάθετη αρμονική σκέψη του δυτικού τονικού συστήματος, κάτι το οποίο απέρριπτε κατηγορηματικά ο Fétis.³

Κατά συνέπεια, ήταν αναπόφευκτο οι θεωρίες αυτές να ερμηνευθούν κατά το δοκούν έτσι ώστε στη συνθετική δημιουργία του 19^{ου} αιώνα οι τροπικές κλίμακες να παίζουν σε αρκετές περιπτώσεις το ρόλο ενός «γραφικού» στοιχείου, μέσω της κατ' ουσίαν μελωδικής αξιοποίησής τους και της εναρμόνισής τους στο πλαίσιο των ορίων που έθετε η περιοριστική χρήση του διδύμου μείζονος-ελάσσονος. Αυτό φυσικά συνιστά μια επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος, η οποία συνδέθηκε κυρίως με το ρεύμα του «εξωτισμού» και τις αναφορές στο δημοτικό τραγούδι (βλ. παρακάτω) και την οποία υιοθέτησαν ακόμα και σημαντικοί συνθέτες της εποχής όπως ο Camille Saint-Saëns. Στην πραγματικότητα όμως, το ζήτημα της «ορθής» χρήσης των τρόπων τέθηκε στη βάση της «ορθής» εναρμόνισής τους στο πλαίσιο της παράδοσης του μονοφωνικού μέλους της καθολικής εκκλησίας, λαμβάνοντας υπόψη τον επαναπροσδιορισμό των αρχών και των λειτουργιών της τονικής αρμονίας που η διαδικασία αυτή επέφερε. Κατά συνέπεια, η εκάστοτε αναφορά από τους συνθέτες στο τροπικό σύστημα καθοριζόταν σε σημαντικό βαθμό από το θεωρητικό υπόβαθρο και τις αντιλήψεις που είχαν επικρατήσει στο γρηγοριανό μέλος.

Η αναβίωση και η επισταμένη μελέτη του γρηγοριανού μέλους στον 19^ο αιώνα έφερε στην επιφάνεια το ζήτημα της ορθής και εμπεριστατωμένης εκτέλεσης

² François Gevaert, *ό.π.*, σ. 162.

³ Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο, σσ. 94-95.

των παλαιών μουσικών κειμένων.⁴ Η επιθυμία για την αποκατάσταση της θρησκευτικής μουσικής παράδοσης εκδηλώθηκε επίσης και με την επίσημη ένταξη του γρηγοριανού μέλους στην μουσική εκπαίδευση. Ήδη το 1817 η ίδρυση της Institution royale de musique classique et religieuse από τον μουσικολόγο Alexandre Choron (1771-1834), αλλά και αργότερα, το 1853, της περίφημης École de musique classique et religieuse (γνωστής και ως École Niedermeyer) από τον θεωρητικό και συνθέτη Louis de Niedermeyer (1802-1861), έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μελέτη και διάδοση του μονοφωνικού μέλους της καθολικής λειτουργίας. Μεταξύ των κύριων στόχων του Niedermeyer ήταν η ανάδειξη της αγνής και ανεπιτήδευτης ομορφιάς των εκκλησιαστικών ύμνων και του ανεξερεύνητου πλούτου των εκκλησιαστικών τρόπων. Το πόνημα *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* [Θεωρητική και πρακτική πραγματεία για τη συνοδεία του Γρηγοριανού μέλους], που ο Niedermeyer σε συνεργασία με τον θεωρητικό Joseph d'Ortigue (1802-1866) εξέδωσε το 1856, κλόνισε τις επικρατούσες αντιλήψεις για τη φύση και τον ρόλο της τροπικότητας. Σύμφωνα με τον Niedermeyer, η συνοδεία του γρηγοριανού μέλους έπρεπε να βασίζεται στις αρμονίες που εμπεριέχονται στον εκάστοτε εκκλησιαστικό τρόπο και όφειλε να αποδεσμευτεί από την στείρα και λανθασμένη αρμονική σύλληψη του μείζονα και του ελάσσονα. Οι θεωρίες αυτές, αν και επικρίθηκαν δριμύτατα, έθεσαν τις βάσεις για μια νέα αντιμετώπιση των εκκλησιαστικών τρόπων στη συνοδεία του γρηγοριανού μέλους, ενώ ακουσίως διαμόρφωσαν τις συνθήκες για την –υπό προϋποθέσεις– εφαρμογή τους στη μουσική σύνθεση. Ο Gabriel Fauré, ένας από τους επιφανέστερους μαθητές της Σχολής Niedermeyer, παραδεχόταν ότι «ο Niedermeyer, διδάσκοντας την τέχνη της εναρμόνισης των εκκλησιαστικών τρόπων σύμφωνα με την πραγματική τους φύση [...] παρουσίαζε νέες αρμονικές διαδικασίες, χωρίς να φαντάζεται ότι θα μπορούσαν αυτές να χρησιμοποιηθούν εκτός της συνοδείας των εκκλησιαστικών ύμνων».⁵ Στην ουσία ο Niedermeyer διαμόρφωσε το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο οι προγενέστερες αλλά και οι σύγχρονες τροπικές αναζητήσεις των André Grétry, Hector Berlioz και Charles Gounod έβρισκαν την πρακτική τους επιβεβαίωση. Η διεύρυνση της τονικότητας, μέσω της αξιοποίησης των νέων δυνατοτήτων που προσέφερε η τροπικότητα, αποτέλεσε ένα από τα

⁴ Πρωτοπόροι στον τομέα αυτό υπήρξαν οι μοναχοί του αβαείου της πόλης Solesmes της βόρειας Γαλλίας με πρωτεργάτες τους Dom Prosper Guéranger (1805-1875), Dom Joseph Pothier (1835-1923) και Dom André Mocquereau (1849-1930).

⁵ Marie-Louise Boellmann-Gigout, «L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves», *Histoire de la musique*, τόμος 2, Alexis Roland-Manuel, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1963, σ. 849.

βασικότερα χαρακτηριστικά της εξέλιξης της αρμονικής γλώσσας στη Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με κυρίαρχες μορφές τους Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré και Claude Debussy.

Στο πλαίσιο αυτό, η ευρεία χρήση των εκκλησιαστικών τρόπων στη μουσική σύνθεση δεν περιελάμβανε αναγκαστικά αναφορές θρησκευτικού, αρχαϊκού ή εξωτικού περιεχομένου. Ωστόσο, αυτή αποτέλεσε μια αρκετά δημοφιλή μέθοδο προκειμένου να αποδοθεί το κατάλληλο χρώμα που επιθυμούσε ο εκάστοτε συνθέτης, καθώς τα αισθητικά χαρακτηριστικά των τρόπων εννοούσαν τέτοιου είδους παραπομπές. Κατά συνέπεια, η σύνδεση των εκκλησιαστικών τρόπων –και κατ’ επέκταση του θρησκευτικού στοιχείου– με το αρχαιοελληνικό πνεύμα ήταν σχεδόν αυτονόητη, τόσο στους μουσικούς κύκλους, όσο και στον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο. Το ρομαντικό βλέμμα του Chateaubriand αντανακλά όχι μόνο τις ελλείψεις μουσικές του γνώσεις, αλλά και την ευρύτερη εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας που είχε καλλιεργηθεί ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα:

Εάν η ιστορία δεν απεδείκνυε το γεγονός ότι το γρηγοριανό μέλος είναι το υπόλειμμα αυτής της αρχαίας μουσικής για την οποία διηγούνται τόσα θαυμαστά πράγματα, θα έφθανε μόνο να εξετάσει κανείς την κλίμακά του ώστε να πεισθεί για την μακρινή του καταβολή. [...] [η κλίμακα αυτή] δεν ξεπέρναγε το διάστημα της πέμπτης, ξεκινώντας από το ντο: ντο, ρε, μι, φα, σολ.⁶

Στο ίδιο πνεύμα, η θρησκευτική λατρεία του Ernest Renan προχωρά σε εικασίες που κάθε ρομαντική ψυχή αναζητούσε να επιβεβαιώσει:

[...] τι είναι το γρηγοριανό μέλος, αν δεν είναι η μεγάλη, η αληθινή μουσική, η μουσική των Ελλήνων; [...] είναι πράγματι βέβαιο ότι εάν η μουσική σημειογραφία των Ελλήνων είχε φθάσει σ’ εμάς σε μια πλήρως κατανοητή μορφή, θα διαπιστώναμε ότι η μουσική τους ήταν της ίδιας τάξης με τη γλυπτική τους και ότι σε αυτή την τέχνη, όπως και σε όλες τις άλλες, η Ελλάδα έδωσε το μέτρο του μεγαλείου, της ευγένειας, της απλότητας: ό,τι κυριεύει βαθιά την ψυχή και την ανυψώνει αβίαστα.⁷

⁶ François René Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Maurice Regard, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1978, σ. 789.

⁷ Ernest Renan, «Souvenirs d’un vieux professeur allemand», *Journal des débats*, 22 Φεβρουαρίου 1854, στο Ernest Renan, *Œuvres complètes*, τόμος 2, Henriette Psichari, επιμ., Calmann-Lévy, Παρίσι, χ.χ., σσ. 220-221.

Αρκετά αργότερα, ο μουσικολόγος René Dumesnil έθεσε το θέμα ξεκάθαρα, ανακυκλώνοντας τα στερεότυπα του παρελθόντος:

Το γρηγοριανό μέλος είναι απλώς η επιβίωση της αρχαίας [ελληνικής] μουσικής, επεκτείνοντας και ζωογονώντας τους τρόπους στους οποίους τραγουδούσαν οι σύγχρονοι του Περικλή.⁸

Τα σοβαρά σφάλματα, οι αοριστίες και οι ανακρίβειες, που εντοπίζονται στις δηλώσεις αυτές δεν αναιρούν το προφανές γεγονός ότι κοινή πεποίθηση αποτελούσε, αφενός, ότι η αρχαιοελληνική μουσική συνιστά «την πηγή και το σημείο εκκίνησης όλης της [δυτικής] μουσικής παράδοσης από τον Μεσαίωνα έως σήμερα»,⁹ αφετέρου, ότι η ίδια είχε αναμφισβήτητα μια θρησκευτική διάσταση. Στο πλαίσιο αυτό, η αναφορά στο τροπικό σύστημα του γρηγοριανού μέλους έπαιξε τον ρόλο του ομφάλιου λώρου με την απόμακρη ελληνική αρχαιότητα. Η συνειδητοποίηση της αδυναμίας του δυτικού μουσικού ιδιώματος να ενσωματώσει, να αφομοιώσει και να αξιοποιήσει τις ιδιαιτερότητες της αρχαίας ελληνικής μουσικής ευνόησε την προσφυγή στους εκκλησιαστικούς τρόπους και την προβολή αυτών ως γνήσια μετουσίωσή της. Κατά συνέπεια, οι οποιεσδήποτε παραποιήσεις ή αλλοιώσεις του αρχαιοελληνικού μουσικού πνεύματος στη θεωρία και πρακτική του γρηγοριανού μέλους, είτε αγνοήθηκαν, είτε παραμερίσθηκαν προκειμένου να αναδειχθούν οι υποτιθέμενες κοινές αισθητικές τους ποιότητες: έκφραση του μεγαλειώδους, θρησκευτική ευλάβεια, ασκητική λιτότητα, απλότητα στην έκφραση αγνών και ευγενών συναισθημάτων.

Μεταξύ των περιπτώσεων όπου η υιοθέτηση ενός τροπικού μουσικού ιδιώματος συνδέεται άμεσα με αρχαιοελληνική αναφορά, το έργο του Ernest Chausson, *Hébé*, [*Ηβη*] op.2 n°6 (1882) για φωνή και πιάνο κατέχει μια ξεχωριστή θέση. Ο συνθέτης δίνει τον υπότιτλο: «Chanson grecque dans le mode phrygien» [«Ελληνικό τραγούδι σε φρύγιο τρόπο»].¹⁰ Το ποίημα της Louise Ackermann¹¹

⁸ René Dumesnil, *Portraits de Musiciens Français*, Plon, Παρίσι, 1938, σ. 85.

⁹ François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la Musique*, τόμος 1, Firmin Didot, Παρίσι 1869, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 149.

¹⁰ Εδώ οι προθέσεις του Chausson είναι σαφείς, καθώς κάνει μια άμεση αναφορά στον φρύγιο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων.

αναφέρεται στην ελληνική θεότητα της Ήβης, προσωποποίησης της νεότητας και οινόχου των θεών. Ακολουθώντας πιστά το ποιητικό κείμενο, ο Chausson υιοθετεί την κατάλληλη αρμονική γλώσσα προκειμένου να αποδώσει τις διαφορετικές αισθητικές ποιότητες του τονικού και του τροπικού συστήματος. Η αναφορά στην Ήβη και στους θεούς συνοδεύεται από τη χρήση του φρύγιου τρόπου:

Ernest Chausson, *Hébé*, μμ. 1-9.

Είναι φανερό ότι η τροπικότητα εκδηλώνεται εκτός των περιοριστικών αρχών του αρμονικού ιδιώματος της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης και συνάπτει στενές σχέσεις με τη μελωδική γραφή του γρηγοριανού μέλους. Η στατική και σχεδόν ιεροτελεστική διάθεση που εκπέμπουν τα μέτρα αυτά –όπου η Ήβη προσφέρει στους θεούς το νέκταρ– ανατρέπεται στα αμέσως ακόλουθα, όπου ο Chausson επιφυλάσσει για τους

¹¹ Louise Ackermann (1813-1890): γαλλίδα ποιήτρια της οποίας το έργο διακατέχεται από έναν φιλοσοφικό πεσιμισμό και αθεϊσμό. Το εν λόγω ποίημα ανήκει στη συλλογή *Contes et Poésies*, Hachette, Παρίσι 1863, σσ. 279-280.

κοινούς θνητούς –και την επιθυμία τους να δοκιμάσουν το ελιξίριο της νεότητας– μια τονική λυρική μελωδία συνοδευόμενη από μια σειρά αρπισμών:

Ernest Chausson, *Hébé*, μμ. 10-15.

Η εναλλαγή αυτή επαναλαμβάνεται αρκετές φορές αντανακλώντας με αυτό τον τρόπο την συμβολική χρήση των μουσικών αυτών ιδιωμάτων: η τροπικότητα αρμόζει στην αποστασιοποιημένη έκφραση των θεϊκών ιδιοτήτων¹² –στην προκειμένη περίπτωση την αθανασία που προσέφερε το νέκταρ– ενώ η αναφορά στο σύστημα του μείζονος-ελάσσονος τρόπου αποκτά γήινα χρώματα εκφράζοντας την παροδικότητα και τις αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης.¹³

ii. Το ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι ως φορέας των αρχαιοελληνικών τρόπων

Εκτός όμως από τις θρησκευτικές παραπομπές, η γαλλική μουσική ανακάλυπτε εκ νέου την ιδιάζουσα ομορφιά της τροπικότητας και μέσα από το δημοτικό τραγούδι. Η ενασχόληση των ρομαντικών με τις λαϊκές παραδόσεις είχε και τον αντίστοιχο

¹² Σύμφωνα με τον Gevaert, ο φρύγιος τρόπος άρμοζε στην εξύμνηση του Διόνυσου. Βλ. François Auguste Gevaert, *ό.π.*, σσ. 183-184. Ανάλογη χρήση του ίδιου τρόπου (αυτή τη φορά προς εξύμνηση της Αφροδίτης) συναντάται στο έργο *Hymne à Vénus* [Ύμνος στην Αφροδίτη] (1889) για 2 γυναικείες φωνές, βιόλα, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και άρπα του Pierre de Bréville (1861-1949).

¹³ Για την τεχνική με την οποία ο Chausson καταφέρνει να περάσει από το τροπικό στο τονικό περιβάλλον βλ. τη σύντομη ανάλυση του Henri Gonnard στο: Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Honoré Champion, Παρίσι 2000, σ. 191.

αντίκτυπο στην εθνομουσικολογική έρευνα. Από τους πρώτους που ενδιαφέρθηκαν για τον μουσικό πλούτο των δημοτικών τραγουδιών ήταν ο συνθέτης και μουσικογράφος Lenoir de La Fage (1801-1862) με τη μελέτη του *De la chanson considérée sous le rapport musical* (Παρίσι 1840). Ωστόσο, η πρώτη συστηματοποιημένη έρευνα και καταγραφή δημοτικών τραγουδιών πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία κατόπιν του υπουργικού διατάγματος του Hippolyte Fortoul που εκδόθηκε στις 13 Σεπτεμβρίου 1852.¹⁴ Έως το 1877 είχαν εκδοθεί έξι τόμοι με δημοτικά τραγούδια από τις περισσότερες περιοχές της Γαλλίας.¹⁵ Πρέπει να σημειωθεί όμως ότι το ενδιαφέρον για τη δημοτική μουσική και άλλων χωρών είχε ήδη ανακινηθεί, είτε ως κομμάτι αυτού του φαινομένου που γενικότερα ονομάστηκε «εξωτισμός», είτε από μεμονωμένες προσωπικές έρευνες, τόσο σε μουσικό, όσο και σε φιλολογικό επίπεδο.

Στο πλαίσιο αυτό και όσον αφορά την περίπτωση της Ελλάδας, η δημοσίευση από τον ιστορικό και φιλόλογο Claude Fauriel (1772-1844) των δύο τόμων της συλλογής *Chants populaires de la Grèce moderne* [*Λαϊκά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας*] (1824-1825) σε γαλλική μετάφραση αποκάλυπτε τον ποιητικό πλούτο της ελληνικής παράδοσης. Κατακυριευμένος από το πνεύμα του φιλελληνισμού της εποχής, ο Fauriel υποστήριξε την συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, καθώς θεωρούσε τα έθιμα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης ως προέκταση και μετεμψύχωση των αντίστοιχων αρχαιοελληνικών.¹⁶ Οι απόψεις του Fauriel είχαν μεγάλο αντίκτυπο τόσο σε εκείνους που, με το ξέσπασμα της Ελληνικής Επανάστασης, ήλπιζαν σε μια αναγέννηση της Ελλάδας του Περικλή, όσο και στις μετέπειτα επιτόπιες εθνομουσικολογικές έρευνες.

¹⁴ Ο.π., σ. 15.

¹⁵ Πολλοί συνθέτες και θεωρητικοί συμμετείχαν ήδη από το 1860 σε αυτή τη συντονισμένη προσπάθεια καταγραφής και συλλογής του εθνικού μουσικού πλούτου. Ο καταμερισμός της έρευνας είχε ως εξής: Bourgault-Ducoudray (Βρετάνη), Bigarne και Emmanuel (Βουργουνδία), Puymaigre (Λορραίνη), Tiersot (Bresse), d'Indy (Vivaraire), Canteloube (Quercy). Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του συνθέτη, μουσικογράφου και βιβλιοθηκάρη του Conservatoire του Παρισιού την περίοδο 1876-1908 Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) του οποίου οι εναρμονίσεις γαλλικών δημοτικών τραγουδιών (*Chansons populaires des provinces de France*, Παρίσι 1860) και οι μελέτες του (*Opuscules sur la chanson populaire et sur la musique*, Παρίσι 1874 και *La chanson populaire*, Παρίσι 1886) συνεισέφεραν σημαντικά στον τομέα αυτό. Αντίστοιχα, ο συνθέτης και μουσικολόγος Julien Tiersot (1857-1936) επιδόθηκε τόσο σε επιστημονικές μελέτες, όσο και στην έκδοση δημοτικών τραγουδιών προς χρήση στην κρατική εκπαίδευση. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Histoire de la Chanson populaire en France* (1889), *Les types mélodiques dans la chanson populaire française* (1894), *Programme d'un recueil de chants à l'usage des écoles primaires de France* (1893).

¹⁶ Βλ. René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 1, Didier, Παρίσι 1951, σσ. 239-240.

Στο ίδιο πνεύμα, ο συνθέτης και ιστορικός Louis Bourgault-Ducoudray, στην εισαγωγή¹⁷ της συλλογής του *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* [Τριάντα δημοτικές μελωδίες από την Ελλάδα και την Ανατολή] (Παρίσι, 1877),¹⁸ προέβαλλε μίαν αντίστοιχη συνέχεια στο επίπεδο του πρωτογενούς μουσικού υλικού: τη συγγένεια των κλιμάκων που χρησιμοποιούνται στην αρχαία, στη βυζαντινή και στη δημοτική μουσική των Ελλήνων. Αναγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες και το διαφορετικό θεωρητικό υπόβαθρο της κάθε παράδοσης, αλλά ωστόσο χωρίς να αποφεύγει τις απλουστεύσεις,¹⁹ ο Bourgault-Ducoudray φιλοδοξούσε να αναδείξει τις κοινές τεχνικές βάσεις αυτών των τροπικών συστημάτων. Οι απόψεις του για την εναρμόνιση των δημοτικών μελωδιών ταυτίζονταν με αυτές του Niedermeyer για τη συνοδεία του γρηγοριανού μέλους: υιοθέτηση των αρμονικών ιδιαιτεροτήτων του κάθε τρόπου και εξοστρακισμός των περιοριστικών αρμονικών κανόνων του μείζονα και του ελάσσονα.²⁰ Παράλληλα, τόνισε τον εκφραστικό πλούτο και τη ζωντάνια που εμπεριέχουν οι δημοτικές μελωδίες σε αντίθεση με τη νωθρότητα του γρηγοριανού μέλους.²¹ Βασικός στόχος του Bourgault-Ducoudray –καθώς και μια από τις καινοτόμες προτάσεις του– ήταν η διεύρυνση της εκφραστικής παλέτας της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας μέσω της γόνιμης επαφής των συνθετών με την πηγή της δυτικής μουσικής γλώσσας: τους αρχαιοελληνικούς τρόπους και την φυσική τους εξέλιξη στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι.²² Δύο χρόνια αργότερα, ο ίδιος

¹⁷ Γραμμένη στις 31 Ιουλίου 1876.

¹⁸ Οι μελωδίες αυτές καταγράφηκαν από τον ίδιο στο πλαίσιο της επίσκεψής του στην Ελλάδα το 1874 και κατόπιν στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Για την ελληνική μετάφραση του χρονικού της αποστολής του, βλ. Α. Α. Μπουργκώ-Ντυκουντραί, «Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή», μτφρ. Καίτη Ρωμανού, *Μουσικολογία*, 7-8, 1989, σσ. 87-107.

¹⁹ Μία εξ αυτών αφορούσε τον ισοσυγκερασμό των βυζαντινών κλιμάκων, στερώντας τις από τα μικρότερα του ημιτόνιου διαστήματα.

²⁰ Τις ίδιες απόψεις ο Bourgault-Ducoudray θα αναπτύξει και στη μελέτη του: *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Hachette, Παρίσι, 1877. Βλ. ιδιαίτερα τις σσ. 66-67, 71-72.

²¹ Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Lemoine, Παρίσι 1877, σ. 7.

²² Να σημειώσουμε ωστόσο και τις απόψεις του γάλλου μουσικογράφου Fransisco Salvador-Daniel (1831-1871) ο οποίος ξεκινώντας από διαφορετική βάση (τη μελέτη της αραβικής μουσικής) προαναγγέλλει, ήδη από το 1863, την ανάγκη εμπλουτισμού της δυτικής αρμονίας με βάση τους τρόπους πέραν του μείζονος και του ελάσσονος. Αναφερόμενος στους εκκλησιαστικούς τρόπους, αναρωτιέται εάν υπάρχει «κάτι το οποίο θα βοηθούσε στην ανάπτυξη του [δυτικού] αρμονικού συστήματος», προτείνοντας παράλληλα την εφαρμογή «ενός αρμονικού συστήματος προσαρμοσμένου στην κλίμακα του εκάστοτε τρόπου χωρίς να αλλοιώνεται ο χαρακτήρας της μελωδίας». «Εδώ», καταλήγει ο ερευνητής, «πιστεύουμε ότι βρίσκεται η πηγή ενός νέου αρμονικού πλούτου, του οποίου η εφαρμογή θα μπορούσε να συνδυαστεί με αυτόν που ήδη κατέχουμε». Βλ. Fransisco Salvador-Daniel, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Bastide, Αλγέρι 1863, σσ. 62-63. Στη συλλογή του *Album de chansons arabes, mauresques et kabiles* που εξέδωσε αργότερα επιχείρησε να εφαρμόσει τις θεωρίες του στην εναρμόνιση αραβικών τραγουδιών. Ωστόσο, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κατά πόσον οι μελέτες του ήσαν γνωστές στους μουσικούς κύκλους του Παρισιού. Αρκετά νωρίτερα από τον Salvador-Daniel, ο Louis Lucas στο βιβλίο του *Une*

υποστήριξε τις απόψεις αυτές και στην διάλεξη που έδωσε στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Διεθνούς Έκθεσης στο Παρίσι. Βασική του πεποίθηση ήταν ότι «η χρήση των ελληνικών κλιμάκων είναι συμβατή με τη σύγχρονη πολυφωνία»²³ και ότι οι σύγχρονοι συνθέτες έπρεπε να επωφεληθούν από τις απεριόριστες τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες που αυτές παρείχαν. Προκειμένου ο ίδιος να ενδυναμώσει την επιχειρηματολογία του παρουσίασε συγκεκριμένα παραδείγματα τρόπων,²⁴ δίνοντας παράλληλα συμβουλές για την χρήση τους ανάλογα με το χαρακτήρα (ήθος) του καθενός. Με αυτόν τον τρόπο, ο Bourgault-Ducoudray ανταποκρινόταν σε ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα που αντιμετώπιζε η μουσική σύνθεση εκείνη την εποχή: «να είναι κάποιος καινοτόμος παραμένοντας απλός».²⁵ Τις απόψεις αυτές ο ίδιος τις ανέπτυξε και στο πλαίσιο του μαθήματος της ιστορίας της μουσικής που είχε αναλάβει στο Conservatoire του Παρισιού την περίοδο 1878-1908. Μεταξύ των μαθητών του ο Charles Kœchlin (1867-1950) και κυρίως ο Maurice Emmanuel (1862-1938) αφομοίωσαν και αξιοποίησαν ο καθένας με διαφορετικό τρόπο τις νέες δυνατότητες που προσέφεραν οι τρόποι.

Στο πλαίσιο αυτό, δεν ήταν λίγοι εκείνοι οι οποίοι θεώρησαν την ένταξη και ευρεία χρήση των τρόπων στη μουσική γλώσσα ως μια αντίδραση στην ολοένα πιο πυκνή και πολύπλοκη χρωματικότητα του ύστερου ρομαντισμού. Ήδη από το 1879 ο Saint-Saëns οραματιζόταν στην *Nouvelle Revue*:

Η τονικότητα, η οποία έθεσε τις βάσεις για τη σύγχρονη αρμονία, καταρρέει. Αυτό οφείλεται στο δογματισμό του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου. Οι αρχαίοι τρόποι εισέρχονται επί της σκηνής και κατόπιν αυτών θα εισβάλλουν στην τέχνη οι τρόποι της Ανατολής των οποίων η ποικιλία είναι τεράστια. Όλα αυτά θα παράσχουν νέα στοιχεία στην εξαντλημένη μελωδία. [...] Η αρμονία επίσης θα αλλάξει και ο ρυθμός, ο οποίος έχει ελάχιστα

Révolution dans la musique (Paulin & Lechevalier, Παρίσι 1849) –στηριζόμενος περισσότερο στον ερασιτεχνικό του ενθουσιασμό και όχι σε κάποιες γερές θεωρητικές βάσεις– διέβλεπε μέσα από τη δημοτική μουσική (και ιδιαίτερα αυτή της Βρετάνης) τη δυνατότητα απεγκλωβισμού από τη «φυλακή» του μείζονα και του ελάσσονα. Εκλαμβάνοντας τα μικροδιαστήματα που χρησιμοποιούσε η δημοτική μουσική παράδοση (όχι μόνο η ευρωπαϊκή αλλά και αυτή των Ινδών και των Αράβων) ως επιβίωση του εναρμόνιου γένους των αρχαίων Ελλήνων, οραματιζόταν μια πλήρη αξιοποίησή τους στη μουσική του μέλλοντος. Βλ. Joscelyn Godwin, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995, σσ. 137-139, καθώς και την υποσημείωση 3 του προηγούμενου κεφαλαίου.

²³ Louis Bourgault-Ducoudray, «La modalité dans la musique grecque», Διάλεξη στη Διεθνή Έκθεση του 1878 (7 Σεπτεμβρίου 1878), Imprimerie Nationale, Παρίσι 1879, σ. 5.

²⁴ Τα μουσικά παραδείγματα αυτά τα είχε αντλήσει από την αρχαία ελληνική μουσική, το γρηγοριανό μέλος, τη βυζαντινή μουσική και από τα ελληνικά και ανατολίτικα δημοτικά τραγούδια.

²⁵ Ο.π., σ. 48.

αξιοποιηθεί, θα εξελιχθεί. Απ' όλα αυτά θα προκύψει μια νέα τέχνη [...].²⁶

Το κατά πόσο ο Saint-Saëns συμμετείχε ο ίδιος στη γενικότερη εξέλιξη και αξιοποίησε δημιουργικά τα νέα αυτά στοιχεία που με τόσο ενθουσιασμό προανήγγειλε αποδείχθηκε από την ιστορία. Η ανανέωση του μουσικού υλικού, έτσι όπως ο ίδιος την αντιλαμβανόταν, αφορούσε μάλλον την ανεπεξέργαστη χρήση των τρόπων τους οποίους ο ίδιος εξήρε για τον αρμονικό και μελωδικό πλούτο που αυτοί περιέκλειαν. Η επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος από τον Saint-Saëns είναι έκδηλη, καθώς ο ίδιος χρησιμοποίησε περιστασιακά την τροπικότητα μόνο ως μελωδικό στοιχείο προκειμένου να δώσει μια «εξωτική» χροιά, εντάσσοντάς την στο αυστηρό πλαίσιο των αρχών της τονικότητας.²⁷ Οι συντηρητικές απόψεις του και η εχθρική του στάση απέναντι σε οποιονδήποτε νεωτερισμό καθιστούσαν εξαιρετικά δύσκολη την ουσιαστική ένταξη των τροπικών κλιμάκων στο αρμονικό ιδίωμα της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης –έτσι όπως αυτή πραγματοποιήθηκε στο έργο του Fauré, του Debussy και του Emmanuel– και την αξιοποίηση των δυνατοτήτων που προσέφεραν στη μουσική σύνθεση. Ανάλογη περίπτωση αποτελεί και αυτή του Camille Erlanger. Στην όπερά του *Aphrodite* [*Αφροδίτη*] (1905), βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Pierre Louÿs,²⁸ κάνει μια ευρεία χρήση των τρόπων παραμένοντας όμως μόνο στο πλαίσιο μιας εξωτικής γραφικότητας. Η ελληνιστική περίοδος στην οποία εκτυλίσσεται η –μάλλον αλεξανδρινή παρά αρχαιοελληνική– υπόθεση του έργου αποδίδεται από τον συνθέτη μέσω μιας έντονης ανατολίτικης τροπικότητας. Στο πλαίσιο αυτό δεν διστάζει να αντλήσει το μελωδικό του υλικό από τη σύγχρονη εθνομουσικολογική έρευνα. Το πρώτο τραγούδι από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* –το νανούρισμα: «Αίντε κοιμήσου κόρη μου»– χρησιμοποιείται ως χορευτικό μοτίβο στο έργο του Erlanger.²⁹

²⁶ Camille Saint-Saëns, «Causerie musicale», *La Nouvelle Revue*, 1, Οκτώβριος 1879, σ. 643.

²⁷ Αυτό διαπιστώσαμε και στη χρήση της δημοτικής μελωδίας από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray που έκανε ο ίδιος στην *Αντιγόνη*. Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο σσ. 87-89.

²⁸ *Αφροδίτη*, λυρικό δράμα σε 5 πράξεις, σε λιμπρέτο Louis de Gramont.

²⁹ Ο Bourgault-Ducoudray στα σχόλιά του αναφέρει ότι ο χρωματικός ανατολίτικος τρόπος του τραγουδιού έχει αρκετές ομοιότητες με τον ελάσσονα τρόπο (στη συγκεκριμένη περίπτωση με την κλίμακα της σολ ελάσσονος). Αυτή την παρατήρηση φαίνεται να λαμβάνει υπόψη ο Erlanger καθώς μετέφερε τη μελωδία αυτή στην όπερά του.

Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, πρώτη μελωδία, μμ. 1-4.

Camille Erlanger, *Aphrodite*, σπαρτίτο, 3^η Πράξη, tableau 3.

Το γεγονός αυτό δεν εμπόδισε έναν από τους μουσικοκριτικούς της εποχής να παρατηρήσει ότι στο συγκεκριμένο σημείο «ο κ. Erlanger εμπνέεται από αυθεντικά αρχαιοελληνικά άσματα»!³⁰ Η αστοχία αυτής της επισήμανσης μαρτυρά την συγκεχυμένη εικόνα που είχε καλλιεργηθεί στον τομέα αυτό: ο εμπλουτισμός και η διάδοση των γνώσεων γύρω από την αρχαιοελληνική μουσική και η σχεδόν ταυτόχρονη πρόοδος της εθνομουσικολογικής έρευνας στο ελληνικό έδαφος τροφοδότησαν τη «διψασμένη» φαντασία των μουσικών με ένα σύνολο αναφορών όχι αυστηρά προσδιορισμένων.³¹ Η πρόσληψη μιας «εξωτικής» και φιλήδονης αρχαιότητας, έτσι όπως αποτυπώθηκε στο έργο του Louÿs, συναντούσε και νομιμοποιούσε αυτού του είδους τις «ελευθερίες» στην κατανόηση και χρήση του ελληνικού μουσικού υλικού. Βασικός συνδετικός κρίκος των δύο μουσικών παραδόσεων αποτελούσαν οι τροπικές κλίμακες.³²

Ανεξαρτήτως όμως από την εκάστοτε επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος της τροπικότητας, είναι ολοφάνερο ότι η τελευταία είχε συνδεθεί με ένα πλέγμα αναφορών στο οποίο η εκάστοτε πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας είχε μια εξέχουσα θέση. Χωρίς η ίδια η χρήση των τρόπων να είναι δεσμευτική, ωστόσο θεωρήθηκε απόλυτα θεμιτή σε σημείο να καταστεί –τουλάχιστον μέχρι τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα– μια από τις δημοφιλέστερες μεθόδους αρχαϊσμού και ένα είδος μουσικού κλισέ από το οποίο, συνθέτες και κοινό, δύσκολα μπορούσαν να απαγκιστρωθούν. Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή ως άτυπη σύμβαση και όχι ως απαραβίαστο κανόνα, οι συνθέτες έλαβαν υπόψη τους και τις αναφορές των θεωρητικών για το λεγόμενο «ήθος» των τρόπων προκειμένου αυτοί να αξιοποιηθούν καταλλήλως.³³

³⁰ Adolphe Jullien, «Aphrodite», *Le théâtre*, 176, 1906, σ. 21.

³¹ Στην πρώτη δημοσίευση του πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα, ο Théodore Reinach ήταν κατηγορηματικός: «[η μελωδία του ύμνου] δεν έχει καμία σχέση με τις πλατειές και ακαθόριστες ψαλμωδίες της ανατολίτικης μουσικής, με τις οποίες μια επιπόλαιη θεωρία επιθυμεί να συνδέσει τη μουσική των Ελλήνων: αντίθετα, ξεχωρίζει από το καθαρό και ακριβές της περίγραμμα. Εάν κάτι θυμίζει το μέλος του ύμνου στη σύγχρονη μουσική, είναι κάποιες “ποιμενικές μελωδίες” των ορεινών περιοχών με το αφελές και μελαγχολικό τους ύφος [...]». Βλ. Théodore Reinach, «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σ. 602. Ωστόσο, ο Reinach φαίνεται να αγνοούσε ότι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δημοτικών μελωδιών που ο ίδιος επικαλείται και της λεγόμενης ανατολίτικης μουσικής παρέμενε εκείνη την εποχή σε ορισμένες περιπτώσεις ασαφής.

³² Ακόμη και ο Saint-Saëns «εμπλούτισε» μελωδικά την αυστηρή και ακαδημαϊκή παρτιτούρα της *Αντιγόνης* με ένα δημοτικό τραγούδι από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray.

³³ Ήδη από τον 18^ο αιώνα, ο θεωρητικός και συνθέτης Jean-François Lesueur (1760-1837), υπέρμαχος της ευρείας χρήσης των τρόπων, ζητούσε παράλληλα να ληφθεί υπόψη και το ήθος τους, ενώ ο Gevaert, στο περίφημο σύγγραμμά του, αναφέρεται εκτενώς σε αυτές τις ιδιότητες των τρόπων μέσα από ένα πλήθος πηγών.



Η ανακίνηση του ενδιαφέροντος για τους ελληνικούς τρόπους που πραγματοποιήθηκε στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα είχε ως αφετηρία τόσο το γρηγοριανό μέλος όσο και το δυτικοευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι. Το κοινά αισθητικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών μουσικών παραδόσεων τροφοδότησαν αναπόφευκτα την πρόσληψη της πρωτογενούς πηγής τους: την ελληνική αρχαιότητα.³⁴ Ενώ όμως η τροπικότητα είχε αρχικώς στο πλαίσιο της τονικής γλώσσας μια αποσπασματική και υποβλητική φύση, αργότερα –και με την παράλληλη επιρροή άλλων τροπικών παραδόσεων (όπως η ρωσική και η ινδική)– θα αποτελέσει έναν ξεχωριστό «τρόπο σκέψης»,³⁵ καθώς αρκετοί συνθέτες (με κυρίαρχη μορφή τον Maurice Emmanuel) θα την χρησιμοποιήσουν «χωρίς διάθεση αρχαϊσμού, αλλά από ένστικτο».³⁶ Υπό την έννοια αυτή, η τροπικότητα θα αποβάλλει την εικόνα μιας απλοϊκής και αφελούς τεχνοτροπίας με «γραφικές» διαθέσεις και θα αναδειχθεί σε μια ιδιάζουσα γλώσσα, απαιτώντας ιδιαίτερες ικανότητες για να χρησιμοποιηθεί και να κατανοηθεί. Ο παραλληλισμός που κάνει ο Kœchlin με τη φαινομενική απλότητα των αρχαιοελληνικών μνημείων είναι αρκετά εύστοχος:

Πρέπει να εκπαιδεύσει κάποιος την ακοή του και να μάθει να ακούει τροπικά, ώστε να καταφέρει να κατανοήσει το νόημα αυτών των φράσεων. Αλλά τί; Πιστεύετε ότι μπορείτε εξ αρχής να εισχωρείτε σε κάθε είδους μουσική και ιδίως σε αυτή που βρίσκεται σε ένα υψηλότερο επίπεδο από την πεζή καθημερινότητα; Δεν γνωρίζετε ότι μόνο ο τίτλος της *Προσευχής κάτω από την Ακρόπολη* του Renan, απαίτησε από τον συγγραφέα ένα χρονικό διάστημα έως ότου ο ίδιος να προσεγγίσει την τέλεια ομορφιά των *Προπυλαίων* και του *Παρθενώνα*; Εάν ο δωρικός [ρυθμός] σάς φαίνεται ψυχρός και προτιμάτε τον φορτωμένο, περίπλοκο και σχεδόν επιτηδευμένο κορινθιακό, σημαίνει ότι δεν μπορείτε να διακρίνετε την ευλύγιστη και σθεναρή γοητεία του ναού της παρθένου Αθηνάς. Ομοίως, είναι απαραίτητο να μυηθεί κανείς σε αυτό που εκφράζουν οι

³⁴ Ο Gevaert στον πρώτο τόμο της πραγματείας του *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* συνέταξε έναν πίνακα όπου αντιπαραθέτει παραδείγματα χρήσης των ελληνικών τρόπων στην αρχαιοελληνική μουσική, στους ύμνους της καθολικής και προτεσταντικής εκκλησίας και στο δημοτικό τραγούδι πολλών χωρών.

³⁵ Henri Gonnard, *ό.π.*, σ. 261.

³⁶ Charles Kœchlin, «La mélodie», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislas Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σ. 36.

τρόποι και πρωτίστως στον τρόπο με τον οποίο το εκφράζουν.³⁷

Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το αίτημα για μια επανένταξη των αρχαιοελληνικών τρόπων και μια συστηματική τους χρήση στο πλαίσιο της σύγχρονης μουσικής γλώσσας εκδηλώθηκε σε δύο επίπεδα: αφενός, αποτέλεσε τη δημοφιλέστερη μέθοδο αρχαϊσμού, αφετέρου, δημιούργησε τις προϋποθέσεις ώστε να αναπτυχθεί ένα ιδιάζον αρμονικό ιδίωμα, «διευρύνοντας» την τονικότητα και όχι καταργώντας την. Αντίστοιχα, η προσπάθεια απεγκλωβισμού από τον λαβυρινθώδη κόσμο των ρομαντικών υποκειμενικών εξάρσεων έβρισκε στο ζήτημα της τροπικότητας μια διέξοδο που οδηγούσε σε μια πιο αγνή και ανεπιτήδευτη έκφραση, φθάνοντας μέχρι την πλήρη απογύμνωση και ουδετεροποίηση της μουσικής γλώσσας. Όπως παρατηρεί ο Carl Dahlhaus, δεν είναι τυχαίο ότι κατά τον 19^ο αιώνα

ο ενθουσιασμός για τη δημοτική μουσική και η τάση προς τον κλασικισμό ήταν συμπληρωματικά και όχι αντιθετικά [φαινόμενα]. Ο κλασικισμός εθεωρείτο ως η τελική και τέλεια έκφραση ενός πράγματος που διαμορφώθηκε πρώτα στη δημοτική μουσική· η *ευγενής απλότητα* του κλασικού ύφους αποτελούσε, μέσα από την ανανεωμένη και μεταλλαγμένη της μορφή, την απλότητα της δημοτικής μουσικής.³⁸

Στην προκειμένη περίπτωση, η τροπικότητα –είτε αυτή προερχόταν από τη δημοτική μουσική, είτε από το γρηγοριανό μέλος– παρείχε τη δυνατότητα διαμόρφωσης ενός νέου είδους κλασικισμού, κατά τα πρότυπα του μουσικού γερμανικού κλασικισμού του 18^{ου} αιώνα. Αυτός ο ιδιότυπος κλασικισμός λάμβανε μια συμβολική και άκρως εμβληματική υπόσταση, καθώς οι ρίζες του ανιχνεύονταν στην αρχαιοελληνική μουσική παράδοση, ενώ παράλληλα τροφοδοτήθηκε από την εθνικιστική ιδεολογία που αναπτύχθηκε στη Γαλλία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα.³⁹ Από την άλλη πλευρά, η τροπικότητα, μέσα από την επεξεργασμένη χρήση της, παρείχε τη δυνατότητα καινοτομιών στην αρμονική γλώσσα και πρότεινε μια σοβαρών αξιώσεων εναλλακτική οδό σε σχέση με τη χρωματικότητα που είχε αναπτύξει ο γερμανικός

³⁷ Charles Kœchlin, «Maurice Emmanuel et la musique modale», *La Revue Musicale* 1947, αναδημοσίευση στο *La Revue Musicale*, n°410-11, 1988, σ. 75.

³⁸ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, μτφρ. Mary Whittall, University of California Press, Berkeley, Λος Άντζελες 1980, σ. 82.

³⁹ Για το θέμα αυτό βλ. το κεφάλαιο 2.Γ. «Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», σσ. 172-189.

ρομαντισμός με αποκορύφωμα τον Wagner.⁴⁰ Το διττό αίτημα για εξέλιξη και απλούστευση της μουσικής γλώσσας έβρισκε στο ζήτημα της τροπικότητας ποικίλες δυνατότητες πραγμάτωσής του.

Όσον αφορά τη χρήση των τρόπων ως μέσο αναφοράς στην ελληνική αρχαιότητα, πρέπει να τονιστεί ότι αυτή υπήρξε η προσφιλέστερη τεχνική που ακολούθησαν οι συνθέτες στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, όχι μόνο λόγω του ιστορικού βάρους που οι κλίμακες αυτές έφεραν, αλλά κυρίως διότι συνιστούσαν μια από τις πλέον γνωστές και μελετημένες πτυχές της αρχαιοελληνικής μουσικής. Επιπλέον, η τροπικότητα αποτελούσε ήδη μια κατάκτηση της σύγχρονης μουσικής γλώσσας, ώστε να μπορεί να ενσωματωθεί ομαλά στο ιδίωμα του εκάστοτε συνθέτη. Ο τελευταίος, άλλωστε, δεν ήταν αναγκασμένος να εντρυφήσει στις επιμέρους τεχνικές παραμέτρους, παραμένοντας απλώς σε μια επιφανειακή χρήση της, ήτοι σε ένα τροπικίζον ιδίωμα προκειμένου να αποδώσει την επιθυμητή αρχαϊκή χροιά. Αρκούσε μια μελωδία γραμμένη σε μια κλίμακα με χαμηλωμένο –άρα τονικά αδρανοποιημένο– προσαγωγέα προκειμένου να δώσει την ψευδαίσθηση ενός τρόπου, εξασφαλίζοντας άμεσα αποτελέσματα στον ακροατή. Αν και οι γνώσεις γύρω από τη ρυθμική παράμετρο της αρχαιοελληνικής μουσικής ήσαν σε ένα εξίσου προχωρημένο επίπεδο, η αξιοποίησή της, τόσο ως μέσο αρχαϊσμού, όσο και ως μέσο καινοτομιών δεν ήταν εκείνη την εποχή –για ιστορικούς λόγους– εφικτή. Είναι αυτονόητο ότι σε αυτόν τον τομέα οι τρόποι εξασφάλιζαν καλύτερα και αμεσότερα αποτελέσματα σε σχέση με το περισσότερο αφηρημένης φύσεως ρυθμικό στοιχείο.⁴¹ Αντίστοιχα, η, μεμονωμένη ή σε ενορχηστρωτικό επίπεδο, χρήση του φλάουτου και της άρπας, αφενός μεν αποτέλεσε μια, ευρέως διαδεδομένη, άμεση αναφορά στην αρχαία λύρα

⁴⁰ Όπως σημειώνει ο Carl Dahlhaus, ένα από τα κύρια αιτήματα του μουσικού 19^{ου} αιώνα ήταν η αναζήτηση της πρωτοτυπίας στις μουσικές ιδέες. Βλ. Carl Dahlhaus, *ό.π.*, σ. 44, 97-98. Η έννοια της μουσικής καινοτομίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα αφορούσε περισσότερο το αρμονικό ιδίωμα και όχι τόσο το ρυθμικό στοιχείο καθεαυτό. Στο πλαίσιο αυτό, οι δηλώσεις του Bourgault-Ducoudray (βλ. υποσημείωση 25), καθώς και του Saint-Saëns (βλ. υποσημείωση 26) αναφορικά με τη χρήση των τρόπων είναι άκρως διαφωτιστικές. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αναφορά του τελευταίου στην επικείμενη εξέλιξη της ρυθμικής παραμέτρου παραμένει αόριστη. Να επισημάνουμε επίσης ότι ο Dahlhaus, με αφορμή τα παραδείγματα των Bartók και Stravinsky, θεωρεί ότι η μουσική πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα βασίστηκε σε σημαντικό βαθμό στην αφομοίωση στοιχείων από τη δημοτική μουσική στο δυτικό αρμονικό ιδίωμα, κάτι που δεν ίσχυε τόσο για τις περιπτώσεις ενός «ιστορικιστικού αρμονικού ύφους το οποίο καλλιεργήθηκε μέσα από την τάση εναρμόνισης του γρηγοριανού μέλους, μια διαδικασία που άφησε τα ίχνη της σε ορισμένα έργα του Saint-Saëns». Βλ. *ό.π.*, σ. 97. Εδώ ο Dahlhaus φαίνεται να υποβαθμίζει, ή να αγνοεί τη σημαντικότητα της συνεισφοράς του Niedermeyer (βλ. παραπάνω, σσ. 108-109) και την κορυφαία περίπτωση του Fauré στη διαμόρφωση και εξέλιξη του αρμονικού ιδιώματος του οποίου οι εκκλησιαστικοί τρόποι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

⁴¹ Οι μετρικοί πόδες της αρχαιότητας αποτέλεσαν, μαζί με τους τρόπους, ένα πεδίο στο οποίο εντρυφήσε ο Maurice Emmanuel με αποτέλεσμα ο ίδιος να αξιοποιήσει αργότερα τις γνώσεις του στα έργα του *Prométhée enchaîné* [*Προμηθέας δεσμώτης*] (1918) και *Salamine* [*Σαλαμίνα*] (1928).

και τον αρχαίο αυλό, αφετέρου δε, αυτή η ηχοχρωματική αξιοποίηση ήταν ποιοτικώς και ποσοτικώς περιορισμένων δυνατοτήτων και ως εκ τούτου περισσότερο «αναλώσιμη».

Είναι πλέον φανερό, ότι η τροπικότητα, μέσα από τη διττή της φύση (γρηγοριανό μέλος, ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι) αλλά από τη διττή της εκδήλωση (μέθοδος αρχαϊσμού, μέθοδος διεύρυνσης της αρμονικής γλώσσας) παρείχε πλούσιες δυνατότητες, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Ωστόσο, η ουσιαστική αξιοποίηση του ιδιώματος αυτού στο πλαίσιο των αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα άργησε να πραγματοποιηθεί, καθώς μόνο όσοι είχαν ειδικές γνώσεις στον τομέα αυτό μπορούσαν να προχωρήσουν σε ανάλογες αναζητήσεις. Η πλειοψηφία των περιπτώσεων τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αρκέστηκε σε μια επιφανειακή αντιμετώπιση των τρόπων παραμένοντας στο επίπεδο μιας γραφικής εικόνας της αρχαιότητας, εικόνας που το ακαδημαϊκό πνεύμα της εποχής είχε καλλιεργήσει σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

2. Η ελληνική αρχαιότητα μεταξύ της ακαδημαϊκής και της ποιητικής πρόσληψης

Α. Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση

Η προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας –υποβοηθούμενη από την επιστημονική πρόοδο– στην καλλιτεχνική δημιουργία του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα αποτέλεσε ένα φαινόμενο με ολοένα μεγαλύτερες διαστάσεις. Στον τομέα της μουσικής σύνθεσης, η προσέγγιση αυτή μπορούσε να πραγματοποιηθεί τόσο στο επίπεδο της θεματολογίας (έχοντας ως κύριες πηγές τη μυθολογία και τη γραμματεία), όσο και στο επίπεδο της τεχνικής απόδοσης (ή/και αποκατάστασης) της αρχαιοελληνικής μουσικής. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, η εκάστοτε ερμηνεία συνδεόταν άμεσα με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής. Συνεπώς, όπως διαπιστώσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, η αυξανόμενη γνώση στο φιλολογικό, αρχαιολογικό, μουσικό, αλλά και γενικότερα καλλιτεχνικό πεδίο δεν συνεπαγόταν αναγκαστικά την αποδέσμευση της εκάστοτε πρόσληψης από τα κυρίαρχα αισθητικά κριτήρια. Αντιθέτως, πολλές φορές η γνώση αυτή χρησιμοποιήθηκε –όπως για παράδειγμα στην *Αντιγόνη* του Saint-Saëns– προκειμένου να υποστηρίξει τις ήδη καθιερωμένες απόψεις και πρακτικές.

Στο πλαίσιο αυτό, η επίσημη προσέγγιση του αρχαιοελληνικού κόσμου εμπεριείχε σαφείς αναφορές σε αυτό που γενικότερα ονομαζόταν «κλασικό», έννοια την οποία τροφοδοτούσε η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα με νέες σημασίες. Πρωταρχικής σημασίας για την κατανόηση αυτής της προσέγγισης είναι η αποκλειστική θεώρηση της λεγόμενης «κλασικής» εποχής (5^{ος}-4^{ος} αιώνας π.Χ.) ως την πλέον αντιπροσωπευτική της αρχαίας Ελλάδας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Fétis, για τον οποίο η συγκεκριμένη εποχή, όπου η διανόηση και οι τέχνες είχαν φθάσει στο αποκορύφωμά τους, αποτελεί τη μόνη ιστορική περίοδο στην οποία έζησαν οι «γνήσιοι Έλληνες».¹ Επιπλέον, πραγματοποιώντας τον διαχωρισμό μεταξύ «ευρωπαίων Ελλήνων» και Ελλήνων οι οποίοι ανήκουν σε φύλα προερχόμενα από την Μ. Ασία (Φρυγία, Λυδία), ο Fétis έθεσε ένα ζήτημα φυλετικής-εθνικής καθαρότητας προκειμένου να προβάλλει την,

¹ François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 309.

κατά τον ίδιο, γνήσια ελληνικότητα. Ευθυγραμμιζόμενος με τις απόψεις του γερμανού ελληνιστή Otfried Müller (1797-1840), ο γάλλος μουσικολόγος θεωρούσε τους Δωριείς ως τους μόνους «πολιτισμένους Έλληνες», των οποίων η τέχνη διακρινόταν για το μέτρο, την τάξη και τις τέλει αναλογίες.²

Αντίστοιχα, ο επιφανής μουσικολόγος François Auguste Gevaert κινήθηκε στο ίδιο πνεύμα, ενώ οι απόψεις του αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για την κατανόηση των τεχνικών και αισθητικών αρχών που διέπουν την αρχαιοελληνική μουσική τέχνη. Οι παρατηρήσεις του δεν περιορίστηκαν στο κλειστό και εξειδικευμένο γνωστικό του πεδίο, αλλά επεκτάθηκαν και στη σύγχρονη μουσική σύνθεση. Βασικός άξονας της θεώρησης του Gevaert υπήρξε το εξής αισθητικό αξίωμα:

[...] μια ψυχρή και απαθής ομορφιά, μια υποταγή του θηλυκού στοιχείου, μια έλλειψη ευαισθησίας και αοριστίας –ρομαντισμού εν ολίγοις–, μια υπεροχή του αντικειμενικού στοιχείου, αυτά είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της μουσικής τέχνης των [αρχαίων] Ελλήνων.³

Η πρόταση αυτή συνόψιζε για πολλούς το «κλασικό ιδεώδες», όχι μόνο στη μουσική, αλλά και στους υπόλοιπους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η οποιαδήποτε αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα ήταν στενά συνδεδεμένη με τα «κλασικά πρότυπα» τουλάχιστον έτσι όπως αυτά καλλιεργήθηκαν και προβλήθηκαν από το επίσημο ακαδημαϊκό γούστο. Είναι αναμφισβήτητο ότι ο Gevaert, προτάσσοντας ως πρότυπο την αρχαιοελληνική μουσική τέχνη –συγκεκριμένα τη βασική της αισθητική παράμετρο– εκφέρει ταυτόχρονα κριτική άποψη για την κατάσταση της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης:

Η αξία του [μουσικού] έργου [στην αρχαία Ελλάδα] δεν καθοριζόταν από τη μαγεία των ηχοχρωμάτων, τη γοητεία της αρμονίας και την πρωτοτυπία των μετατροπιών, αλλά από την αγνότητα του ήχου, την ομορφιά της μελωδίας, την τέλεια προσαρμογή του ρυθμικού στοιχείου στο εκφραζόμενο συναίσθημα,

ενώ επικαλούμενος τα λεγόμενα του γερμανού μουσικολόγου Rudolf Westphal, αναφέρει:

² Ο.π., σ. 415.

³ François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 1, Annoot-Braeckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 37.

Η κιθαρωδία είναι αυτή που προσεγγίζει περισσότερο το αρχαίο ιδεώδες: εδώ βρίσκονται η γαλήνη και η ηρεμία, η δύναμη και το μεγαλείο· εδώ το πνεύμα μεταφέρεται στις ατάραχες περιοχές όπου διαμένει ο Απόλλων, ο πύθιος θεός. Η έκφραση της ψυχής μέσω των ήχων δεν επιχειρήθηκε ποτέ στην αρχαιότητα. Αυτή η ταραχώδης τάση στην οποία η σύγχρονη μουσική παρασέρνει την φαντασία μας, αυτή η ζωγραφική απεικόνιση διαμαχών και εντάσεων, αυτή η εικόνα των αντιπαρατιθέμενων δυνάμεων που διαφιλονικούν την ύπαρξή μας, όλα αυτά ήταν ξένα στην ελληνική αντίληψη. Η ψυχή όφειλε, υπό την επήρεια της μουσικής, να μεταφερθεί στη σφαίρα μιας ιδανικής ενατένισης.

Και καταλήγει:

Ποιος ξέρει εάν θα έρθει μια μέρα όπου, κορεσμένη από τις βίαιες συγκινήσεις, έχοντας φθάσει στα άκρα όλες τις πτυχές της νευρωτικής ευαισθησίας, η δυτική τέχνη θα καταφύγει για άλλη μια φορά στο αρχαίο πνεύμα, προκειμένου να του ζητήσει το μυστικό της ήρεμης, απλής και αιώνια νεανικής ομορφιάς!⁴

Με αυτές τις παρατηρήσεις ο Gevaert θέτει με έκδηλο τρόπο τις αισθητικές αξιώσεις που οφείλει, σύμφωνα με τον ίδιο, να ακολουθήσει η σύγχρονη μουσική τέχνη. Οι ηχοχρωματικές και αρμονικές αναζητήσεις, ο άκρατος υποκειμενισμός, η περιγραφικότητα και η μεγαλοστομία της ρομαντικής μουσικής γλώσσας δεν άρμοζαν με την αντικειμενικότητα και τη γαλήνη της μουσικής τέχνης των αρχαίων Ελλήνων. Είναι αξιοσημείωτο ότι η περιγραφή αυτή του αρχαίου ιδεώδους, ταυτίζεται με την επιγραμματική ρήση του Winckelmann για την αρχαιοελληνική τέχνη: «ευγενή απλότητα και σιωπηλό μεγαλείο». Οι κλασικές αρετές έπρεπε να ανακτηθούν και στη μουσική τέχνη, καθώς η περίφημη φράση του γερμανού αρχαιολόγου στοίχειωσε τη σκέψη πολλών αρχαιολατρών. Ωστόσο, μια τέτοια απόπειρα –ιδιαίτερα στην ανεπεξέργαστη μορφή της– εγκυμονούσε τους κινδύνους του αναχρονισμού και της στειρότητας· κάτι το οποίο δεν αποφεύχθηκε καθώς οι απόψεις αυτές τροφοδότησαν την ακαδημαϊκή ιδεολογία του κλασικισμού και προσέφεραν γόνιμο έδαφος για την καλλιέργεια και ανάπτυξη μιας κατεξοχήν

⁴ Ο.π., σσ. 35-36, 39. Η παράθεση του Westphal αντλήθηκε από το σύγγραμμά του: *Allgemeine griechische Metrik*, Λειψία 1865, σ. 261. Σε ένα αντίστοιχο πνεύμα, ο Nietzsche περιέγραφε την απολλώνια μουσική που γνώριζε ο ομηρικός ελληνικός κόσμος ως «μια δωρική αρχιτεκτονική σε ήχους, αλλά σε πολύ διακριτικούς τόνους, όπως της κιθάρας». Βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπρας, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 45.

δογματικής και συντηρητικής στάσης στην καλλιτεχνική δημιουργία και κατά συνέπεια στη μουσική σύνθεση. Ο Gevaert είναι κατηγορηματικός:

Γενικότερα παρατηρούμε ότι η καλλιτεχνική δημιουργία [της αρχαιότητας] κυριαρχείται [...] από παραδοσιακές αρχές, οι οποίες συγκρατούν την ανάπτυξη του υποκειμενισμού και παρέχουν στα πνευματικά επιτεύγματα έναν χαρακτήρα απρόσωπο, σχεδόν αφηρημένο. Κάθε είδος [μουσικής] σύνθεσης έχει τους ρυθμούς, τους τρόπους, τους τόνους και την ενοργάνωση που του αρμόζουν, καθώς αυτά καθορίζονται από αμετάβλητους νόμους. Μακριά από αυτή την αισθητική αντίληψη βρίσκονται η αναζήτηση πρωτοτυπίας και η δίψα για το καινούργιο, τάσεις στις οποίες αναλώνεται ο σύγχρονος καλλιτέχνης και οι οποίες οφείλονται στην υπέρμετρη ανάπτυξη της προσωπικότητας στις σύγχρονες κοινωνίες.⁵

Η έλλειψη οποιασδήποτε τάσης καινοτομίας στην τέχνη της αρχαιότητας αποτελούσε κοινή πεποίθηση που καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στον ευρύτερο ακαδημαϊκό χώρο. Οι σχετικές με αυτό το θέμα απόψεις του Saint-Saëns αποκαλύπτονται μέσα από την ποιητική του πέννα. Στην συλλογή *Rimes familières* που εξέδωσε το 1902 αποτυπώνει τις βασικές αισθητικές του αρχές για την τέχνη:

Όταν ο Όμηρος τραγουδούσε την οργή του Αχιλλέα,
όταν ο Οράτιος για τον οίνο ξεφύλλιζε ρόδα,
για την βασίλισσα Διδώ όταν ο Βιργίλιος έκλαιγε
επινοώντας λόγια θεϊκά για να τη θρηνήσει,
κανένας εξ αυτών δεν σκεφτόταν να αναμορφώσει τον κόσμο·
ως ποιητές, έφτιαχναν στίχους, όπως το καλοκαίρι
η μέλισσα αναζητά στον κάλυκα του λουλουδιού
το μέλι του οποίου η γεύση είναι μια ηδονή.⁶

Επεκτείνοντας γεωγραφικά και χρονικά τις απόψεις του Saint-Saëns, ο βενεζουελανής καταγωγής γάλλος συνθέτης Reynaldo Hahn (1874-1973) πίστευε ότι:

Στις μεγάλες εποχές της τέχνης (στην [αρχαία] Ελλάδα για την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική, στην ιταλική Αναγέννηση, στη Γαλλία του 17^{ου} αιώνα για τα γράμματα, στη Γερμανία του 18^{ου} αιώνα για τη μουσική), κανείς δεν σκεφτόταν να είναι «πρωτότυπος»· ο καθένας θα μπορούσε

⁵ Ο.π., σ. 38.

⁶ Camille Saint-Saëns, «À M. Pierre B.», *Rimes familières*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1902, σ. 46.

να είναι [πρωτότυπος] στο βαθμό που όριζαν οι μικρές παραλλαγές της προσωπικής του επινόησης και πρακτικής, ή απλώς δεν ήταν καθόλου. Μέσα από τις δημιουργίες του ο καθένας αναζητούσε την ομορφιά, την παθητικότητα ή την ευγένεια· αυτό ήταν όλο.⁷

Σύμφωνα με αυτές τις αντιλήψεις, ο κλασικισμός ως «καταληγμένο» ύφος –σε όλες τις μορφές του ανά τους αιώνες– εμπεριείχε το βασικό χαρακτηριστικό της αδιαφορίας προς την καινοτομία, καθώς οι κανόνες της ομορφιάς είχαν ήδη κατακτηθεί. Όχι μακριά από την αισθητική των παρνασσιστών, η εξύμνηση του Ωραίου με βάση τη συντήρηση αυτών των προτύπων διακατείχε ιδιαίτερα τους θαυμαστές του αρχαιοελληνικού κόσμου. Ο Saint-Saëns ήταν σαφής: «Για μένα, η Τέχνη είναι πρώτα απ' όλα η *Φόρμα*. [...] η ύπαρξη της τέχνης είναι εφικτή πέρα από το παραμικρό ίχνος συγκίνησης ή πάθους. Αυτό αποδεικνύεται [...] από το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα γράφτηκαν αξιοθαύμαστα έργα όπου κάθε συναίσθημα έχει αποκλειστεί».⁸ Ωστόσο, η ψυχρή και αντιρομαντική αυτή αντίληψη μετριάστηκε όταν ο ίδιος εξέφραζε τις απόψεις του για το πώς θα έπρεπε να αποδοθεί μουσικά η αρχαιότητα. Με αφορμή το συμφωνικό ποίημα *Psyché* [*Ψυχή*] (1887-8) του César Franck, ο Saint-Saëns έγραφε στον μουσικοκριτικό Camille Bellaigue:

Αυτό που λείπει στον Franck είναι η χάρη, το πνεύμα και η γοητεία η οποία είναι ωραιότερη και από την ίδια την ομορφιά, [...]. Και αυτός θέλησε να αγγίξει την αρχαιότητα και έγραψε την *Ψυχή*. Θα χρειαζόταν όμως λίγη φρεσκάδα: [αντίθετα] βρίσκουμε αυτή ενός μπουκέτου ψεύτικων λουλουδιών, διατηρημένου για είκοσι χρόνια σ' ένα σφαιρικό περίβλημα ενός θυρωρείου. Όσον αφορά το άρωμα της αρχαιότητας, το οποίο έχετε άλλωστε ορθώς επισημάνει στον Gounod, δεν τίθεται [για τον Franck] τέτοιο θέμα. Επρόκειτο απλώς για μουσική, δεν είναι ποίηση, δεν είναι τέχνη.⁹

⁷ Reynaldo Hahn, *Journal d'un musicien*, Plon, Παρίσι 1933, σ. 174.

⁸ Camille Saint-Saëns, *Outspoken Essays on Music*, μτφρ. Fred Rothwell, Dutton, Νέα Υόρκη 1922, (επανεκδ. Irvine, California 1990-1996), σσ. 4-5.

⁹ Επιστολή της 23^{ης} Δεκεμβρίου 1912. Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré: Correspondance. Soixante ans d'amitié*, Heugel, Παρίσι 1973, σ. 23. Ο Saint-Saëns αναφέρεται στο συμφωνικό ποίημα του Franck *Psyché* [*Ψυχή*] (1887), το οποίο βασίζεται στο γνωστό μύθο του Έρωτα και της Ψυχής έτσι όπως αυτός παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα του Ρωμαίου συγγραφέα και φιλόσοφου Απουλίου (~125-~180) *Ο χρυσός όνος*. Η αλληγορία πάνω στη λυτρωτική δύναμη της αγάπης ευθυγραμμίστηκε με την χριστιανική οπτική του Franck, ο οποίος απέδωσε τον μύθο με ένα ανάμικτο πνεύμα «ηδονής και ιδεαλισμού». Βλ. Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Παρίσι 1996, σ. 344. Ο Saint-Saëns φαίνεται να ενοχλήθηκε από αυτή την βαγκνερικής φύσεως μυστικιστική και συνάμα αισθησιακή προσέγγιση του αρχαίου κόσμου, προσέγγιση η οποία βρήκε στην έντονα χρωματική μουσική γλώσσα του Franck την ιδανική της εκδήλωση.

Είναι φανερό ότι ο Saint-Saëns, αλλά και πολλοί από τους σύγχρονούς του, αναζητούσε τη χρυσή τομή μεταξύ φόρμας και περιεχομένου, την ισορροπία που κάθε κλασική τέχνη κατακτούσε ύστερα από έναν μακρύ δρόμο ωρίμανσης. Στο πλαίσιο αυτό, ο τρόπος με τον οποίο ο σύγχρονος καλλιτέχνης –στη συγκεκριμένη περίπτωση ο συνθέτης– θα προσέγγιζε την «κλασική» τελειότητα της ελληνικής αρχαιότητας και θα επιχειρούσε να την αποδώσει καθοριζόταν από την εφαρμογή των αισθητικών και τεχνικών παραμέτρων της αντίστοιχης πρόσληψης του μουσικού κλασικισμού. Μια τέτοια άποψη είχε εκφράσει λίγο παλιότερα ένας από τους δημοφιλέστερους μουσικοκριτικούς της εποχής, ο Paul Scudo (1806-1864). Σύμφωνα με τον ίδιο, η αρχαιοελληνική σκέψη και τέχνη συνοψίζεται στο πρόσωπο του Mozart:

[Ο συνθέτης] μετριάζει τη δύναμη με τη γοητεία, τις λυρικές παρορμήσεις της φαντασίας με τις διαχύσεις της ψυχής, και, όπως ο Βιργίλιος, ο Ραφαήλ και η αρχαία τέχνη, αμβλύνει την ωμότητα των παθών και μεταμορφώνει την πραγματικότητα. Το ύφος του έχει την γλυκύτητα του Περγκολέζι και το σθένος του Γκλουκ. Ο Μότσαρτ είναι [...] ο Πλάτων των μουσικών.¹⁰

Ευτυχώς κανείς δεν εφάρμοσε κατά γράμμα τις απόψεις αυτές στη μουσική σύνθεση και να «αντιγράψει» τον Mozart. Ωστόσο, ήταν κοινώς αποδεκτό, μέσω μιας άτυπης σύμβασης, ότι οποιαδήποτε αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα έπρεπε να αντανakλά τη δωρική απλότητα, την αρμονία, την ισορροπία, την αρτιότητα, το μέτρο, την αγνότητα, τη γαλήνη και το μεγαλείο της, έτσι όπως τα στοιχεία αυτά αντιλαμβανόντουσαν για την αρχαιοελληνική τέχνη (κυρίως τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική) και έτσι όπως αυτά θα μπορούσαν να αποδοθούν μέσω της μουσικής γλώσσας. Οι έννοιες αυτές επιδέχονταν ποικίλες ερμηνείες με αποτέλεσμα αυτή η αναζήτηση νέων «κλασικών» προτύπων να περιπέσει συχνά σε αναφορές –έμμεσες ή άμεσες– της κλασικής παράδοσης, χωρίς αυτές να επεξεργάζονται –όπως αργότερα θα πραγματοποιούσε το κίνημα του νεοκλασικισμού– υποθάλποντας την επίσημη αντίληψη ότι: όχι μόνο η σύγχρονη μουσική έπρεπε να έχει ως παράδειγμα αισθητικής την αντίστοιχη αρχαιοελληνική, αλλά οποιαδήποτε αναφορά στην

¹⁰ Paul Scudo, *Critique et Littérature Musicales*, τόμος 1, Hachette, Παρίσι 1856, (επανεκδ. Minkoff, Γενεύη 1986), σ. 228.

ελληνική αρχαιότητα έπρεπε να ακολουθεί πιστά τους κανόνες που όριζε η κλασικιστική θεώρησή της.

Στο πλαίσιο αυτό, η επίσημη ακαδημαϊκή πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας συνεπαγόταν και ενίσχυε το μουσικό συντηρητισμό. Οι κρατικοί πολιτιστικοί φορείς όπως η Ακαδημία των Καλών Τεχνών και το Conservatoire του Παρισιού που ήλεγχαν τη μουσική εκπαίδευση διαιώνιζαν τα στερεότυπα του παρελθόντος. Ο θεσμός του «Διαγωνισμού της Ρώμης» [Concours de Rome] αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κρατικής χειραγώγησης. Η διεξαγωγή του από το 1803 για τη μουσική σύνθεση ακολούθησε τα πρότυπα και τους κανονισμούς που ίσχυαν ήδη για τον τομέα των εικαστικών και πλαστικών τεχνών και της αρχιτεκτονικής. Σύμφωνα με αυτούς, οι υποψήφιοι διαγωνιζόντουσαν στη μουσική σύνθεση μιας καντάτας ή μιας λυρικής σκηνής πάνω σε ένα δοσμένο θέμα. Αυτό καθοριζόταν από τα μέλη της επιτροπής (καθηγητές και καλλιτέχνες από τον ακαδημαϊκό χώρο) και ήταν συχνά δανεισμένο από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία, εξασφαλίζοντας αφενός το υψηλό κύρος και την ηθική αξία του, αφετέρου την απαιτούμενη «εγκράτεια» και σοβαρότητα στην χρήση του.¹¹ Το «Μεγάλο Βραβείο της Ρώμης» περιελάμβανε τη διετή διαμονή του νικητή στη Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης (στη Βίλα των Μεδίκων), όπου του δινόταν η δυνατότητα να μελετήσει σε βάθος την κλασική και ιταλική τέχνη. Τα επόμενα δύο έτη, δινόταν η ευκαιρία στον νικητή να επισκεφθεί τη Γερμανία ή την Αυστρία (3^ο έτος) και ξανά τη Ρώμη ή το Παρίσι (4^ο έτος) ώστε να τελειοποιήσει τη μετεκπαίδευσή του. Ως επιβεβαίωση της αξίας και της προόδου του, όφειλε επίσης να στέλνει στο Παρίσι συνθέσεις του οι οποίες, στην καλύτερη περίπτωση, έβρισκαν μια θέση στον παρισινό συναυλιακό προγραμματισμό.

¹¹ Στη λίστα που ακολουθεί αναφέρονται τα έργα με αρχαιοελληνική θεματολογία, οι συγγραφείς και οι νικητές του διαγωνισμού για την περίοδο 1872-1899.

1872: *Calypso*, (κείμενο: Victor Roussy, νικητής: Gervais-Bernard Salvayre)

1874: *Acis et Galatée*, (κείμενο: Jules Adenis, νικητής: Léon Ehrhart)

1875: *Clytemnestre*, (κείμενο: Roger Ballu, νικητής: André Wormser)

1879: *Médée*, (κείμενο: Grimault, νικητής: Georges Hüe)

1885: *Endymion*, (κείμενο: Lucien Augé de Lassus, νικητής: Xavier Leroux)

1889: *Sémélé*, (κείμενο: Eugène Adenis, δεν αναδείχθηκε νικητής)

1893: *Antigone*, (κείμενο: Ferdinand Beissier, νικητής: André Bloch και Henri Büsser)

1894: *Daphné*, (κείμενο: Charles Raffalli, νικητής: Henri Rabaud)

1899: *Callirhoé*, (κείμενο: Eugène Adenis, νικητής: Charles Levadé και Henri Malherbe).

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι κατά την περίοδο της 2^{ης} Αυτοκρατορίας, η μοναδική περίπτωση χρήσης αρχαιοελληνικής θεματολογίας ήταν το 1855 με το έργο *Acis et Galatée* σε κείμενο του Camille du Locle και με νικητή τον Jean Conte. Βλ. Lesley Wright, «Prix de Rome», *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Joël-Marie Fauquet, επιμ., Fayard, Παρίσι 2003, σσ. 1007-1008.

Οι αξιώσεις της κριτικής επιτροπής δεν είχαν ασφαλώς καμία σχέση με το «κλασικό πνεύμα» και το «αρχαίο ιδεώδες» του Winckelmann. Αντίθετα, αφορούσαν την πιστή εφαρμογή όλων των ακαδημαϊκών μεθόδων σύνθεσης συνοψίζοντας με αυτόν τον τρόπο ό,τι διδασκόταν εκείνη την εποχή στο Conservatoire. Οι διαγωνιζόμενοι όφειλαν να υπακούσουν τυφλά στους απαράβατους κανόνες που έθετε το είδος της καντάτας τόσο στο επίπεδο της φόρμας όσο και σε αυτό της γραφής, ενώ παράλληλα οι περιορισμοί που έθετε η επιβολή του κειμένου απέκλειαν κάθε δυνατότητα πρωτότυπης μουσικής σκέψης.¹² Θύμα αυτής της συντηρητικής κατεύθυνσης υπήρξε και η δανεισμένη συχνά από την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα θεματολογία η οποία άλλωστε παρείχε την επιθυμητή μεγαλοπρέπεια στην τελική σύνθεση και επικύρωνε το κύρος του διαγωνισμού. Μυθολογικές σκηνές, ή αρχαίες τραγωδίες επεξεργάζοντουσαν –αλλά και συχνότατα αλλοιωνόντουσαν– από έναν ήσσοнос σημασίας λιμπρετίστα ο οποίος ακολουθούσε πιστά τις συμβάσεις του είδους, παρέχοντας μια τυποποιημένη δραματική πλοκή (συνοπτική παρουσίαση του δράματος, σύντομη ανάπτυξη και κορύφωση), απ' όπου δεν έλειπαν και οι θεατρικού τύπου μελοδραματισμοί. Ως εκ τούτου, η φόρμα υπερίσχυε του περιεχομένου με συνέπεια η προσέγγιση του εκάστοτε θέματος να είναι επιφανειακή καθώς προβάλλονταν μόνο τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά. Ο διαγωνιζόμενος όφειλε απλώς να ακολουθήσει πιστά το κείμενο και να αποδώσει μέσω των πρακτικών που διδάχθηκε στο Conservatoire τις εναλλαγές του ύφους και τη δραματική πλοκή. Ένα δείγμα αυτής χρήσης αποτελεί το λιμπρέτο που ο Fernand Beissier¹³ έγραψε για τον Διαγωνισμό της Ρώμης του έτους 1893, έχοντας ως αφετηρία την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Ακολουθώντας τις συνήθειες πρακτικές του λυρικού θεάτρου, ο Beissier «μεταμόρφωσε» την αρχαία τραγωδία σε μελόδραμα, εστιάζοντας στην ερωτική σχέση της κεντρικής ηρωίδας με τον Αίμωνα, υποβιβάζοντας με αυτόν τον τρόπο τα «ύποπτα» και «ανησυχητικά» μηνύματα εναντίωσης και ανυπακοής προς το κατεστημένο και την κάθε είδους εξουσία. Το Μεγάλο Βραβείο της Ρώμης

¹² Αρκετοί συνθέτες εξέφρασαν τις αμφιβολίες τους ως προς την αποτελεσματικότητα του εν λόγω διαγωνισμού. Ο Gabriel Fauré σε επιστολή του (1^η Αυγούστου 1907) προς τον μουσικοκριτικό Pierre Lalo έκρινε άστοχη την επιλογή του είδους της δραματικής καντάτας θεωρώντας το υπεύθυνο για τις στείρες συνθέσεις των διαγωνιζομένων. Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σσ. 267-268. Παρατηρούμε την προσεκτική κριτική που ασκεί ο Fauré καθώς, χρησιμοποιώντας το είδος της δραματικής καντάτας ως προκάλυμμα, στρέφεται εμμέσως ενάντια στον συντηρητισμό και στον δεσποτισμό που διακατέχουν αυτόν τον επίσημο κρατικό διαγωνισμό.

¹³ Συγγραφέας πολλών μυθιστορημάτων, λιμπρέτων vaudeville και οπερέτων, ο Fernand Beissier (1856-1936) υπήρξε μόνιμος συνεργάτης του Διαγωνισμού της Ρώμης.

μοιράστηκαν εκείνη τη χρονιά οι νεαροί συνθέτες Henri Büsser και André Bloch οι οποίοι ευθυγραμμίστηκαν με τις συμβάσεις της μουσικής γραφής που απαιτούσε η κριτική επιτροπή.¹⁴

Ο Διαγωνισμός της Ρώμης δεν ήταν παρά μόνο ένα δείγμα για το πώς αντιλαμβανόταν το επίσημο καθεστώς το ρόλο και την ουσία της τέχνης και αποτελούσε μια ενδεικτική μικρογραφία του τρόπου με τον οποίο λειτουργούσαν τα μουσικά πράγματα καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Το επίσημο γούστο, αυτό που έδινε παραγγελίες σε καλλιτέχνες «rompiers» να κοσμήσουν με ευφάνταστες μυθολογικές σκηνές τους τοίχους και τις οροφές των κρατικών μεγάρων, έμενε προσκολλημένο στην πομπώδη και στείρα απομίμηση των αρχαίων προτύπων εξασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο την αίγλη και το κύρος που επιθυμούσε. Δεν θα ήταν υπερβολή εάν παραλληλίζαμε τους πίνακες των λεγόμενων ζωγράφων «rompiers» με τις μουσικές συνθέσεις που συμμετείχαν στο Διαγωνισμό της Ρώμης. Χωρίς οι τελευταίες να αποτελούν κρατικές παραγγελίες, ωστόσο απευθύνονταν ακριβώς στο επίσημο μουσικό καθεστώς το οποίο άλλωστε και θα τις έκρινε. Είναι επίσης αξιοσημείωτο το γεγονός της επιβολής του κειμένου το οποίο, στην περίπτωση της αρχαιοελληνικής του θεματολογίας, έθετε στο συνθέτη μια προκατασκευασμένη πρόσληψη με την οποία όφειλε να ευθυγραμμιστεί. Η πρόσληψη αυτή, όχι μακριά από αυτήν των «rompiers», προσέγγιζε περισσότερο τη Ρώμη παρά την Αθήνα, καθώς η μεγαλοπρεπής και επιβλητική φόρμα υπερίσχυε του περιεχομένου. Άλλωστε, η επιλογή της Ρώμης ως καταλληλότερος τόπος μελέτης της κλασικής τέχνης, αποτελεί, μεταξύ άλλων, χαρακτηριστικό δείγμα των επίσημων αισθητικών κατευθύνσεων.

Είναι προφανές ότι στην περίπτωση της μουσικής σύνθεσης, η χειραγωγή των συνθετών ξεκινούσε από τους κρατικούς εκπαιδευτικούς φορείς και έφθανε μέχρι τον συναυλιακό προγραμματισμό. Η Frederique Patureau αναφέρεται σε σχετικό διάταγμα που αφορούσε τα έργα που ανέβαζε η Όπερα του Παρισιού και σύμφωνα με το οποίο κάθε δύο χρόνια ο διευθυντής της Όπερας όφειλε να περιλαμβάνει στον προγραμματισμό

ένα έργο μικρής διάρκειας όπερα ή μπαλέτο, [...] γραμμένο από έναν συνθέτη κάτοχο του Βραβείου της

¹⁴ Ο ίδιος ο Büsser πάντως –αντιλαμβανόμενος προφανώς τη βαρύτητα ενός τέτοιου εγχειρήματος– ομολογούσε ότι το θέμα αυτό τον είχε δυσκολέψει καθώς «απαιτούσε μεγάλη πνευματική ωριμότητα». Henri Büsser, *De Pelléas aux Indes Galantes*, Arthème Fayard, Παρίσι 1955, σ. 57.

Ρώμης, συνθέτη τον οποίο επιλέγει ο υπουργός κατόπιν συνεννοήσεως με την αρμόδια επιτροπή της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών [...] [ενώ] σε περίπτωση μη εκτελέσεως του συγκεκριμένου έργου, επιβάλλεται στον διευθυντή πρόστιμο 5.000 φράγκων για κάθε πράξη.¹⁵

Επιπλέον, ο διευθυντής όφειλε να βρίσκεται σε άμεση επαφή τόσο με τον συνθέτη, όσο και με τον λιμπρετίστα προκειμένου, ελέγχοντας την παρτιτούρα και το λιμπρέτο, να δώσει την τελική έγκριση για το ανέβασμα του έργου. Αναφερόταν ρητά ότι «ο υπουργός επιφυλασσόταν του δικαιώματος να τροποποιήσει ή να αποσύρει από τον προγραμματισμό οποιοδήποτε έργο καθίστατο “αντικείμενο ταραχών”, χωρίς να υποχρεούται σε καταβολή οιασδήποτε αποζημίωσης προς τον διευθυντή ή τον συνθέτη».¹⁶ Η πολιτική αυτή, αντιπροσωπευτικό δείγμα της απόλυτης γραφειοκρατικής υστερίας της 3^{ης} Δημοκρατίας, αντανάκλυνε όχι μόνο τον αυταρχισμό που επικρατούσε στην προσπάθεια του καθεστώτος για τη χειραγώγηση των τεχνών, αλλά και την υποκρισία και τον ακραίο συντηρητισμό της ανερχόμενης αστικής τάξης.

Άμεση αντανάκλαση της ιδεολογίας της τελευταίας ήταν ο ιδιαίτερα ευαίσθητος χώρος της όπερας: «Η όπερα είναι μια τέχνη μιμητική: αποτυπώνει την περιβάλλουσα κοινωνία και ερμηνεύει τα βασικά της χαρακτηριστικά».¹⁷ Στο πλαίσιο αυτό, οιασδήποτε διαμαρτυρίες του κοινού λαμβάνονταν σοβαρά υπόψη και μπορούσαν να προκαλέσουν την κρατική παρέμβαση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η όπερα του Camille Erlanger *Aphrodite* [*Αφροδίτη*] της οποίας η παράσταση στην Opéra comique τον Μάρτιο του 1906 προκάλεσε σκάνδαλο. Σύμφωνα με τον τότε υπουργό παιδείας Léon Bérard, η μουσική του Erlanger «αγωνιωδώς εκφραστική, γεμάτη σπαρακτικούς λυγμούς και ενθουσιώδεις παρορμήσεις, επιβάλλεται ακόμη και στους πιο αμέτοχους [ακροατές], βασανίζοντας τα νεύρα, διεγείροντας τους πόθους, φθάνοντας μέχρι το σημείο να επιφέρει ένα παραλήρημα».¹⁸ Η ηδυπαθής και άκρως αισθησιακή *Αφροδίτη* των Erlanger και Louÿs ήταν αναμενόμενο να προσβάλλει την αστική δημόσια ηθική και να

¹⁵ Frederique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Mardaga, Λιέγη 1991, σ. 65.

¹⁶ *Ο.π.*, σ. 64.

¹⁷ Philippe-Joseph Salazar, *Idéologies de l'opéra*, P.U.F., Παρίσι 1980, σ. 191.

¹⁸ Pierre Gheusi, *Cinquante ans de Paris: Mémoires d'un témoin (1889-1938)*, τόμος 2, Plon, Παρίσι 1939, σ. 255.

προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις.¹⁹ Επιπλέον, η απροκάλυπτη κατάδειξη μιας αρχαιότητας (έστω και όψιμης) φιλήδονης και επιρρεπούς στην «παρακμή», δεν άρμοζε με την επίσημη «κλασική αρχαιότητα των καθηγητών».

Αντίθετα, μια εύρωστη και εύτακτη αρχαιότητα αποτελούσε κοινό πρότυπο τόσο για τη 2^η Αυτοκρατορία, όσο και για τη 3^η Δημοκρατία, πολιτικά καθεστώτα που διατρέχουν το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα. Οι ήρωες της μυθολογίας προβάλλονταν ως αψεγάδιαστα μοντέλα προς παραδειγματισμό και μίμηση.²⁰ Η περίπτωση του Saint-Saëns είναι χαρακτηριστική καθώς –διατηρώντας ο ίδιος στενές σχέσεις με το εκάστοτε καθεστώς– σε αρκετά έργα του διαθλάται η επίσημη πολιτιστική πολιτική. Στην καντάτα *Les Noces de Prométhée* [*Οι Γάμοι του Προμηθέα*] που συνέθεσε για τα εγκαίνια της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού το 1867,²¹ η μορφή του Προμηθέα –σύμβολο αλαζονείας και εναντίωσης προς την εξουσία– παρουσιάζεται συμφιλιωμένη με το σύγχρονο κατεστημένο μεταφράζοντας «την υποκινούμενη από τις βιομηχανικές εγκαινιάσεις της [2^{ης}] Αυτοκρατορίας κοινωνική προσδοκία»,²² ενώ αργότερα, με αφορμή τη Διεθνή Έκθεση του 1900, η καντάτα *Le Feu céleste* [*Η ουράνια φλόγα*] (για σοπράνο, χορωδία, ορχήστρα, εκκλησιαστικό όργανο και αφηγητή, σε κείμενο του Paul-Armand Silvestre) αποθεώνει την έλευση του ηλεκτρισμού δοξάζοντας τον μυθικό ήρωα φορέα του φωτός στην ανθρωπότητα.²³ Η κατάκτηση της ουράνιας φλόγας από την αστική τάξη

¹⁹ Παρόμοιες αντιδράσεις υπήρξαν και παλαιότερα με αφορμή την όπερα *Sapho* [*Σαφώ*] (1851) του Charles Gounod, καθώς –παρά την επέμβαση της επιτροπής λογοκρισίας στο λιμπρέτο του Émile Augier– το ακροατήριο ενοχλήθηκε από τον υποβόσκων ερωτισμό ορισμένων σκηνών. Βλ. Steven Huebner, *Les opéras de Charles Gounod*, μτφρ. Alain & Marie-Stella Pâris, Actes Sud, Παρίσι 1994, σσ. 46-47.

²⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι καθ' όλη τη διάρκεια της 2^{ης} Δημοκρατίας και της 2^{ης} Αυτοκρατορίας η σχολική διδασκαλία των ελληνικών και ρωμαϊκών μύθων βασίστηκε σε μια αυστηρή διαδικασία επιλογής και ερμηνείας τους. Ο Henri Peyre αναφερόμενος στο σύγγραμμα: GERUSEZ E., *Petit cours de Mythologie, contenant les mythologies grecque et romaine*, Hachette, 1840 (το οποίο γνώρισε πολλές επανεκδόσεις: 1845, 1849, 1852, 1860, 1863, 1864, 1866, 1868), σημειώνει ότι οι παγανιστικές θεότητες προβάλλονταν ως «ψευδείς θεότητες», ενώ ο κάθε μύθος λάμβανε ένα «ρηχό πεζογραφικό ή ηθικό νόημα». Βλ. Henri Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*, Yale University Press, New Haven 1932, σ. 83. Στο πλαίσιο αυτό, είναι προφανές ότι η επίσημη εκπαίδευση προέβαλλε ως πρότυπα τους θεούς και τους ήρωες εκείνους που ενσάρκωναν την ιδανική συνύπαρξη σωματικής ρώμης και ηθικής ακεραιότητας.

²¹ Το έργο γράφτηκε πάνω στο κείμενο του νέου συγγραφέα Romain Cornut το οποίο εγκρίθηκε από την αρμόδια επιτροπή κατόπιν διαγωνισμού. Το ίδιο έργο ξαναπαίχθηκε έντεκα χρόνια αργότερα στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού.

²² Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 93. Ο Raymond Trousson θεωρεί πως στο συγκεκριμένο έργο ο τίτλος πρέπει να εκληφθεί ως «οι γάμοι μεταξύ του ανθρώπου και της Επιστήμης». Βλ. Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, τόμος 2, Droz, Γενεύη 1976, σ. 404.

²³ «Το 1900 υπήρχαν στο Παρίσι γύρω στις 350.000 ηλεκτρικές λάμπες, αριθμός όχι τόσο σημαντικός για μια πόλη 2 εκατομμυρίων κατοίκων». Βλ. Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe*

της 3^{ης} Δημοκρατίας λειτουργούσε πλέον ως σύμβολο της τεχνολογικής προόδου και της ματεριαλιστικής εξέλιξης της κοινωνίας του 20^{ου} αιώνα. Το καθεστώς δεν είχε κανένα λόγο στην προκειμένη περίπτωση να ταυτιστεί με τους ολύμπιους θεούς καθώς ο μυθικός ήρωας ευθυγραμμιζόταν με το θετικιστικό πνεύμα της εποχής.²⁴

Παρομοίως, λίγα χρόνια αργότερα, ο Προμηθέας του Reynaldo Hahn, απογοητευμένος από τις χίμαιρες του παρελθόντος, αμφισβητεί ανοικτά τους θεούς και αποθεώνει την ανεξαρτησία του ατόμου, ενδυναμώνοντας τις ελπίδες για ένα καλύτερο μέλλον. Το κείμενο του Paul Reboux για την καντάτα του Hahn *Prométhée Triomphant* [*Προμηθέας Θριαμβεύων*] (1908) δεν αφήνει περιθώρια παρερμηνειών: απευθυνόμενος στο Δία, ο Προμηθέας επιβεβαιώνει ότι: «Κωφεύοντας στην υποσχετική σας φωνή, ο άνθρωπος απελευθερώθηκε από εσάς», ενώ στην Αφροδίτη, την Αρτέμιδα και την Αθηνά δηλώνει ευθαρσώς: «Όχι, δεν είσαστε η αρμονία, δεν είσαστε η ηδονή! Μπορούμε να ομορφύνουμε τη ζωή χωρίς τη δική σας αλαζονική ομορφιά!». Τέλος, προχωρά στην ολοκληρωτική απόρριψη και προαναγγέλλει ένα «φωτεινό» μέλλον: «Σιωπή, θεοί σκοτεινοί, σύννεφα μυστηρίου, Σιωπή, θεοί της νύχτας, είναι η ώρα της αφύπνισης! Η σκιά σας που πάγωνε τη γη δίνει τη θέση της στις ακτίνες του ηλίου!».²⁵ Είναι αξιοσημείωτη η χρήση της εμβληματικής μορφής αυτού του μυθικού ήρωα από την κρατική πολιτιστική πολιτική ανάλογα με τις εκάστοτε ιστορικο-κοινωνικές ιδιαιτερότητες. Ο Προμηθέας στις καντάτες των Saint-Saëns και Hahn ενσαρκώνει το επίσημο πρότυπο της ανθρώπινης εξέλιξης και αντανakλά τις αγωνίες και τις φιλοδοξίες μιας εποχής. Είναι ωστόσο γνωστό, ότι η υπερβολή, η παραποίηση και ο εκχυδαϊσμός αποτελούν στοιχεία που μοιραία συναντώνται σε ποικίλους βαθμούς σε τέτοιου είδους κρατικές παραγγελίες. Κορυφαίο παράδειγμα στην προκειμένη περίπτωση συνιστά η καντάτα που συνέθεσε ο, αγνώστων λοιπών στοιχείων, Émile Duneau προκειμένου να εκτελεσθεί στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού του 1889 με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό ετών από τη Γαλλική Επανάσταση. Ο τίτλος είναι εύγλωττος: *Prométhée: le*

siècle, μτφρ. Philippe Delamare, Fayard, Παρίσι 1986, σ. 95. Να σημειωθεί ότι ήδη η ανέγερση του Πύργου του Αιφελ με την ευκαιρία της Διεθνούς Έκθεσης του 1889 εμπεριείχε έναν ισχυρό συμβολισμό, αντανakλώντας την πολιτιστική και τεχνολογική ακτινοβολία του Παρισιού.

²⁴ Η επίσημη προσέγγιση του αρχαιοελληνικού κόσμου βρήκε την κορυφαία της εκδήλωση στο πρόσωπο της συνθέτιδος Augusta Holmès (1847-1903), προστατευόμενη του Saint-Saëns και «επίσημη μουσικός της Δημοκρατίας». Βλ. Joël-Marie Fauquet, «Augusta Holmès», *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, ό.π., σ. 597. Μέσα από καντάτες και συμφωνικά ποιήματα, η Holmès εξύμνησε την αρχαιότητα των ενάρετων μυθικών ηρώων, των ευγενών θεοτήτων και του αθάνατου κάλλους. Στο δεύτερο παράρτημα παρατίθεται αναλυτικά η εργογραφία της.

²⁵ Reynaldo Hahn, *Prométhée Triomphant*, σπαρτίτο, Heugel, Παρίσι 1908, σσ. 69, 73-74, 88-89.

peuple délivré [Προμηθέας: ο απελευθερωμένος λαός]. Ο μυθικός ήρωας, «ως ένας εκπρόσωπος του λαού, μέσα από πεζούς στίχους, ζητά βοήθεια από τους νικητές της Βαστίλλης».²⁶

Το επίσημο πνεύμα ήταν όμως παρόν και σε μουσικές δημιουργίες περισσότερο προσωπικές και «λόγιες». Οι ελληνικοί μύθοι που χρησιμοποιούνται σε ορισμένα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns εμπεριέχουν συμβολισμούς οι οποίοι ερμηνεύονται με βάση το εκάστοτε πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο. Το *La jeunesse d'Hercule* [*Η νεότητα του Ηρακλή*] (1876) περιγράφει την αμφιταλάντευση του μυθικού ήρωα μεταξύ δύο οδών:

αυτή των απολαύσεων και αυτή της αρετής. Ασυγκίνητος στα θέλητρα των Νυμφών και των Βακχίδων, ο ήρωας ακολουθεί την οδό των μαχών και των αγώνων, στο τέλος της οποίας διαβλέπει, ανάμεσα στις φλόγες της πυράς, την επιβράβευση της αθανασίας.²⁷

Το μήνυμα είναι ξεκάθαρο. Η ηθική της συντηρητικής αστικής τάξης προσπαθεί να αντιμετωπίσει (ή να επικαλύψει;) τα τρωτά σημεία της νέας κοινωνίας στην οποία απέβλεπε: τη διαφθορά και τη γενικότερη πτώση των αξιών. Η ηθική ακεραιότητα του ήρωα, η μάχη του με τις υπόγειες δυνάμεις και η θυσία του προκειμένου να εξασφαλίσει την αθανασία συνόψιζαν το πρότυπο της ανθρώπινης εξέλιξης διαμέσου της ταπεινότητας και της προσπάθειας.²⁸ Αντίθετα, η μορφή του Φαέθωνα προβάλλεται ως παράδειγμα προς αποφυγή. Στο ομώνυμο συμφωνικό ποίημα του Saint-Saëns,²⁹ περιγράφονται τα βασικά στοιχεία του μύθου. Η ματαιοδοξία, η αλαζονεία και η αμετροέπεια του ήρωα τον καθιστούν ανίκανο να τιθασεύσει τις επιθυμίες του με αποτέλεσμα να οδηγηθεί στην καταστροφή συμπαρασύροντας την ανθρωπότητα, μέχρι την τελική παρέμβαση του Δία. Συμπέρασμα: η νεοανερχόμενη αστική τάξη όφειλε να γνωρίζει τα όρια των δυνατοτήτων της και να μην υπονομεύει

²⁶ Raymond Trousson, *ό.π.*, σ. 391.

²⁷ Camille Saint-Saëns, *La jeunesse d'Hercule*, Durand, Παρίσι, χ.χ., πρόλογος.

²⁸ Σε αντίστοιχη θέση είχε παρουσιάσει τον Ηρακλή το συμφωνικό ποίημα του συνθέτη με τον παράδοξο τίτλο *Le rouet d'Omphale* [*Το ροδάκι της Ομφάλης*] (1872), του οποίου το θέμα ήταν «η γυναικεία αποπλάνηση και η νικηφόρος μάχη της αδυναμίας κατά του σθένους». Βλ. Camille Saint-Saëns, *Le rouet d'Omphale*, Durand, Παρίσι, χ.χ., πρόλογος. Η μορφή του Ηρακλή φαίνεται πως γοήτευε τη γαλλική κοινωνία εκείνης της εποχής καθώς οι άθλοι του αποτελούσαν πρότυπα σωματικής και πνευματικής ρώμης. Στο συμφωνικό ποίημα *Hercule au jardin des Hespérides* [*Ο Ηρακλής στον κήπο των Εσπερίδων*] (1901) του Henri Büsser ο ενδέκατος άθλος –ελαφρώς παραλλαγμένος– του ήρωα αναδεικνύει και πάλι τις ηθικές αρετές του.

²⁹ *Phaéton* (1873).

την εξουσία, η οποία τελικώς έχει τη δυνατότητα να επέμβει σωτήρια και να επαναφέρει την τάξη.³⁰

Αντίστοιχα, η μουσική γλώσσα του Saint-Saëns, άμεση και περιγραφική, δεν άφηνε περιθώρια παρερμηνείας των νοημάτων που ήθελε να μεταδώσει. Όσον αφορά τις προαναφερόμενες καντάτες του, ως έργα προορισμένα για εκδηλώσεις μαζικού χαρακτήρα, φέρουν τα χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών κρατικών παραγγελιών με ό,τι αυτό συνεπάγεται: καθαρότητα, απλοϊκότητα, αμεσότητα, μεγαλειώδης στόμφος και ευρεία ακτινοβολία της μουσικής και του κειμένου προκειμένου να εξυπηρετηθεί η διδακτική χρήση των ελληνικών μύθων. Αντίστοιχα, τα συμφωνικά του ποιήματα έφεραν τις συνήθειες τεχνικές του είδους τις οποίες ο ίδιος χρησιμοποιούσε προκειμένου να αποδώσει με άμεσο τρόπο –χωρίς συμβολισμούς και σύνθετα νοήματα– τα περιγραφόμενα επεισόδια.³¹ Γι' αυτό το λόγο κατηγορήθηκε από τους σύγχρονούς του οι οποίοι έβλεπαν μια «παιδική αφέλεια» στη «μιμητική» και «γραφική» μουσική των έργων του.³² Ανεξαρτήτως όμως της «γραφικότητας» της μουσικής του Saint-Saëns, παρατηρούμε τη μαεστρία με την οποία ο συνθέτης χρησιμοποιεί ένα κατεξοχήν ρομαντικό είδος, το συμφωνικό ποίημα, προκειμένου να εκθέσει και όχι να εκφράσει γεγονότα και συναισθήματα από διάφορα επεισόδια της ελληνικής μυθολογίας. Όπως σημειώνει ο Frédéric Robert, στα συμφωνικά ποιήματα του Saint-Saëns «η πιστή τήρηση του προγράμματος ισχύει μόνον *κατόπιν* της πλήρους υποταγής στις αμιγώς μουσικές επιταγές».³³ Υπό την έννοια αυτή, η προσχώρησή του στην φορμαλιστική αισθητική του παρνασσισμού λαμβάνει έναν διαλεκτικό χαρακτήρα. Η νεότητα του *Ηρακλή* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής, καθώς αφενός, πραγματοποιείται μια λεπτή ισορροπία μεταξύ

³⁰ Είναι αξιοσημείωτο ότι η συμβολή του Franz Liszt στο είδος του συμφωνικού ποιήματος, καθώς και η διάσταση που λάμβαναν σε αυτό οι μυθικοί ήρωες έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην αντίστοιχη πρόσληψη από τον Saint-Saëns. Όπως σημειώνει ο Eero Tarasti, η αναφορά στους μύθους πραγματοποιείται στην πλειοψηφία των συμφωνικών ποιημάτων του Liszt διαμέσου της θεώρησης των παθών και της μοίρας των «ρομαντικών μυθικών ηρώων». Οι τελευταίοι ανυψώνονται σε ένα «ανώτερο επίπεδο αφαίρεσης και πνευματικότητας, συμβολίζοντας πανανθρώπινες ιδέες». Βλ. Eero Tarasti, *Mythe & Musique. Wagner – Sibelius – Stravinsky*, μτφρ. Damien Pousset, Michel de Maule, χ.τ.ε., 2003, σ. 173.

³¹ Ο ίδιος θεωρούσε το είδος του συμφωνικού ποιήματος ως το καταλληλότερο για την άμεση και ελκρινή απόδοση νοημάτων. Βλ. Camille Saint-Saëns, «Causerie musicale», *La Nouvelle Revue*, 1, Οκτώβριος 1879, σ. 639.

³² Ύστερα από την εκτέλεση του έργου *Φαέθων* στις 7 και 12 Δεκεμβρίου 1873 στα Concerts Colonne, ένας κριτικός σημείωνε ότι το άρμα του ήρωα στον Όλυμπο «θορυβούσε όπως ακριβώς μια άμαξα κατηγορίζοντας τη Μονμάρτη». Βλ. Jean Bonnerot, *Camille Saint-Saëns: sa vie et son œuvre*, Durand, Παρίσι 1914, σ. 68.

³³ Frédéric Robert, *La musique française au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1991, σ. 53.

μιας τριμερούς μουσικής φόρμας (ABA') και της εξέλιξης του προγραμματικού περιεχομένου, αφετέρου, καθ' όλη τη διάρκεια της περιγραφής των διαφόρων επεισοδίων από τη ζωή του ήρωα, ο συνθέτης παραμένει συναισθηματικά αμέτοχος, αφήνοντας τη μουσική να περιγράψει χωρίς ρομαντικές υπερβολές τα τεκταινόμενα διατηρώντας, κατά πρότυπα του κλασικισμού, ένα ύφος σχεδόν απρόσωπο. Κατόπιν ενός ζωηρού αλλά όχι ξέφρενου βακχικού χορού, η δύσκολη ανάκαμψη και επαναφορά του Ηρακλή στον «σωστό δρόμο» αποδίδεται μέσω της συμβατικής χρήσης μιας χρωματικής κίνησης των φωνών για να καταλήξει στο αρχικό θέμα του μυθικού ήρωα με τη θριαμβευτική μείζονα τονικότητα.³⁴

³⁴ Και εδώ ο Saint-Saëns φαίνεται να ακολουθεί την πρακτική του Liszt, καθώς, όπως επισημαίνει ο Tarasti, «ορισμένες μυθικές λειτουργίες, όπως η γέννηση του ήρωα, η νεότητα, τα έργα, [...] η πάλη, [...] η νίκη, η επιστροφή, κ.λπ., είναι όλες στενά συνδεδεμένες με την έννοια του μουσικού *θέματος*». Βλ. Eero Tarasti, *ό.π.*, σ. 173.

Saint-Saëns, *La jeunesse d'Hercule*, Adagio – Andante sostenuto.



Είναι φανερό ότι η ερμηνεία του αρχαίου κόσμου σύμφωνα με τις επιταγές του ακαδημαϊκού πνεύματος αποτέλεσε κατά τον 19^ο αιώνα ένα σταθερό σημείο αναφοράς που άγγιξε βαθιά όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Τόσο στο χώρο της εκπαίδευσης, όσο και σε αυτόν της επιστημονικής έρευνας η επίσημη αισθητική καλλιεργούσε την ταύτιση του κλασικού με το συντηρητικό, ενώ κάθε αναφορά στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα αποκτούσε αυτόματα μια ακαδημαϊκή χροιά. Ωστόσο, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι στον τομέα της μουσικής η κλασική παράδοση του 18^{ου} αιώνα εκπροσωπήθηκε κυρίως από τους Γερμανούς και δεν αποτέλεσε ποτέ φυσικό κτήμα των Γάλλων. Η περίπτωση του Saint-Saëns δείχνει ακριβώς μια προσωπική αφομοίωση της αισθητικής του κλασικισμού, μέσα από μια αμιγώς φορμαλιστική αντιμετώπιση της μουσικής τέχνης. Ως εκ τούτου, αυτό που οριζόταν ως ακαδημαϊκή προσέγγιση του αρχαιοελληνικού κόσμου δεν αποκτούσε

αναγκαστικά άρρηκτες σχέσεις με τις αναφορές στο ύφος του μουσικού κλασικισμού, με το οποίο η γαλλική κουλτούρα δεν ήταν ποτέ πλήρως εξοικειωμένη, αλλά δήλωνε περισσότερο μια γενικότερη πνευματική τάση προς τον ορθολογισμό (με σαφείς αναφορές στον καρτεσιανό ρασιοναλισμό) με τις αισθητικές του προεκτάσεις. Για έναν Γάλλο, ο όρος του κλασικισμού παρέπεμπε στον 17^ο αιώνα της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας, όπου η έννοια της μίμησης –κυρίως στις εικαστικές τέχνες– των ελληνορωμαϊκών προτύπων δεν ήταν ασφαλώς εφαρμόσιμη στη μουσική. Κατά συνέπεια, ο όρος αυτός απέκτησε δεσμούς με μια συντηρητική αντιμετώπιση της μουσικής παράδοσης μέσω του σεβασμού απέναντι στη μορφολογική αρτιότητα και στους αυστηρούς κανόνες της τονικής αρμονίας. Κλασικά αλλά και προκλασικά είδη και φόρμες (όπως αυτό της καντάτας) παρείχαν το κατάλληλο πλαίσιο για την ανάπτυξη αυτής της αισθητικής, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα εισχώρησε και έπαιξε έναν καθοριστικό ρόλο στον ευρύτερο χώρο των σκηνικών θεαμάτων.

Β. Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα

ι. Η μουσική για το θέατρο

Ενώ η επίσημη προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα ακολουθούσε πιστά τις ακαδημαϊκές συμβάσεις, η σύγχρονη μουσική δημιουργία δεν κατάφερε, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, να αποφύγει τα στερεότυπα του παρελθόντος. Ιδιαίτερα στο χώρο της όπερας, του θεάτρου και του μπαλέτου, η μουσική ευθυγραμμιζόταν με το αισθητικό μοντέλο που επικρατούσε και στις υπόλοιπες σκηνικές παραμέτρους. Η αρχαιολογική πιστότητα και η τάση προς το μεγαλειώδες στα σκηνικά και στα κοστούμια συναντούσε τη «φρόνιμη», κλασικόμορφη χορογραφία και μουσική. Οτιδήποτε άγγιζε τον ελληνορωμαϊκό κόσμο ήταν στην κοινή συνείδηση ενδόμυχα συνδεδεμένο με τον ακαδημαϊκό χώρο, καθώς αποτελούσε κατά κάποιο τρόπο αποκλειστικότητά του, ώστε κατά συνέπεια να δικαιολογείται και η αντίστοιχη αντιμετώπιση.

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η σύνθεση μουσικής –όταν δεν γινόταν χρήση προϋπάρχουσας μουσικής– για τις θεατρικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, ή θεατρικών έργων εμπνευσμένων από την ελληνική αρχαιότητα, αποτελούσε σχεδόν αποκλειστική αρμοδιότητα, είτε συνθετών προερχόμενων από τον ευρύτερο ακαδημαϊκό χώρο, είτε ησσόνων συνθετών που ειδικεύονταν στον τομέα αυτό.¹ Σε κάθε περίπτωση, ο ρόλος της μουσικής παρέμενε «διακοσμητικός», «ψυχαγωγικός» και χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις.² Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι στις θεατρικές παραστάσεις το ενδιαφέρον του κοινού συγκέντρωναν κυρίως οι ηθοποιοί-θρύλοι εκείνης της εποχής (όπως η Sarah Bernhardt και ο Jean Mounet Sully), καθώς και το ίδιο το κείμενο, περιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο το ρόλο της μουσικής σε

¹ Εκτός από την περίπτωση του Saint-Saëns, αναφέρουμε και τους: Paul Vidal (1863-1931): *Les mystères d'Eleusis* (1894) (θεατρικό έργο του συμβολιστή Maurice Bouchor), Xavier Leroux (1863-1919): *Les Perses* (1896) (το ομώνυμο έργο του Αισχύλου σε διασκευή του Ferdinand Hérold), Vincent d'Indy (1851-1931): *Médée* (1898), André Messager (1853-1929): *Hélène* (1891), Arthur Coquard (1846-1910): *Philoctète* (1897), όπως επίσης και τους ιδιαίτερα δραστήριους σε αυτόν τον τομέα: Charles de Sivry (1848-1900), Jules Cressonnois (1823-1883), Édouard Mentrée και Raymond Bonheur (1851-1939). Η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής για το θέατρο –και ιδιαίτερα για τις παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών– άνθισε στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Υπό την αναμφισβήτητη επιρροή της όπερας, ήταν ευρέως διαδεδομένη η πρακτική της συνύπαρξης της μουσικής με την εξέλιξη του δράματος και όχι η χρήση της ως δομικό στοιχείο σε συγκεκριμένα σημεία, όπως γινόταν στις παραστάσεις τραγωδιών στην αρχαιότητα.

² Βλ. τη γενική παραδοχή της «ψυχαγωγικής λειτουργίας» που όφειλε να έχει η μουσική για το θέατρο στο κεφάλαιο 1.Α. «Το επιστημονικό υπόβαθρο της εποχής και οι απόπειρες «αξιοποίησής» του στη μουσική σύνθεση», σ. 90.

μια απλή υπόκρουση. Η όποια συμμετοχή της τελευταίας εντασσόταν αυστηρά στο γενικότερο πλαίσιο πρόσληψης του αρχαίου δράματος. Όπως επισημαίνει ο René Canat, ο μέσος Γάλλος του 19^{ου} αιώνα έβρισκε στην αρχαία τραγωδία

μιαν άλλη ατμόσφαιρα, μια ηρεμία εναλλακτική από τους συνήθεις τριγμούς, μια απλότητα που του παρείχε μια ανάπαυλα από τις περιπλοκές του μελοδράματος και αυτή την εξαφάνιση του τερατώδους και του υπερφυσικού στοιχείου την ονόμαζε ενστικτωδώς μια ανάκτηση του κλασικισμού, χωρίς να αντιλαμβάνεται ότι η τραγωδία δεν υπήρξε πάντα μια γαλήνια και ειρηνική κατοικία, αλλά [για τον ίδιο] ήταν χωρίς αμφιβολία σε σχέση με το δράμα [...].³

Ο κλασικισμός, έτσι όπως τον εννοεί ο Canat, ήταν για την εποχή εκείνη ακριβώς η τέχνη αυτή που κατακτούσε τις σταθερές και ακλόνητες αξίες της ήρεμης και γαλήνιας ομορφιάς. Όχι μακριά από τις αντίστοιχες απόψεις του Gevaert, το υποκειμενικό στοιχείο υποχωρούσε απέναντι στην αντικειμενική απλότητα αλλά και μεγαλειότητα του εκάστοτε θέματος. Υπό την έννοια αυτή, η μουσική που συνόδευε αυτές τις θεατρικές παραστάσεις όφειλε να ευθυγραμμίζεται με τις αισθητικές τους αξιώσεις.

Ο ιερός σεβασμός που απέπνεαν τα αρχαία κείμενα συνεπαγόταν την αντίστοιχη –όχι όμως απαραίτητως αρμόζουσα– θεατρική, φιλολογική και μουσική προσέγγιση. Στο πλαίσιο αυτό, είναι ευνόητο ότι κύριο μέλημα του εκάστοτε συνθέτη ήταν να ευθυγραμμιστεί με το πνεύμα του κειμένου και να ανταποκριθεί στις αυτονόητες προσδοκίες ειδημόνων και κοινού μέσω μιας κλασικιστικής παρτιτούρας. Η διαύγεια και η αυστηρότητα της γραφής και η αποφυγή ρομαντικών συναισθηματικών εξάρσεων, έπρεπε να συναντούν την εύληπτη, ισορροπημένη και άρτια φόρμα, αλλά και τη λιτότητα της ενοργάνωσης, προκειμένου ο συνθέτης να αποδώσει αυτό που αποκαλούσαν «αρχαία χροιά» [couleur antique]. Στην πραγματικότητα όμως αυτό έθετε αρκετές δυσκολίες στον συνθέτη. Ο Charles Gounod, ένας από τους πρώτους που δραστηριοποιήθηκαν σε αυτό τον χώρο, ομολογούσε –με αφορμή τη σύνθεση της μουσικής για το θεατρικό έργο *Ulysse* [*Οδυσσέας*] (1851) του François Ponsard– ότι «η αναζήτηση μιας μουσικής χροιάς

³ René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 3, Didier, Παρίσι 1955, σσ. 181-182.

που να ανακαλεί αποτελεσματικά την αρχαιότητα είναι πνευματικά πολύ κουραστική».⁴

Αυτή την ικανότητα φαίνεται ότι εκτιμούσαν οι μουσικοκριτικοί στη μουσική που συνέθεσε το 1873 ο Jules Massenet για τη μετάφραση από τον Leconte de Lisle της τραγωδίας *Οι Ερινύες* του Αισχύλου. Με αφορμή την επεξεργασία που πραγματοποίησε ο συνθέτης για μια μεταγενέστερη παράσταση του 1876, η ανεπτυγμένη και εμπλουτισμένη παρτιτούρα, τόσο στον τομέα της γραφής όσο και σε αυτόν της ενορχήστρωσης, δεν έτυχε ευρείας αποδοχής: «[...] προτιμούσα το γενικό ύφος της πρώτης γραφής [του 1873]. Η αρχαία χοροία ήταν περισσότερο σεβαστή, το έργο πιο ομοιογενές και πιο χαρακτηριστικό. Οι γραμμές ήταν πιο καθαρές, το έργο πιο μεγαλειώδες, πιο αυστηρό, πιο ελληνικό», έγραφε ο μουσικοκριτικός της *Chronique musicale* (1^η Ιουνίου 1876), ενώ ο Julien Tiersot θεωρούσε την επεξεργασμένη μορφή όχι ως ελληνική μουσική, αλλά ως λατινική.⁵ Όπως σημειώνει ο ίδιος ο συνθέτης στα απομνημονεύματά του, ο διευθυντής του Théâtre de l'Odéon, Henri Félix Duquesnel, έθεσε στη διάθεσή του για την πρώτη παράσταση (8 Ιανουαρίου 1873) 40 μουσικούς (γεγονός ασυνήθιστο εκείνη την εποχή). Ο Massenet χρησιμοποίησε 36 εξ αυτών στελεχώνοντας μια ορχήστρα εγχόρδων, έναν μουσικό για τα τύμπανα, ενώ επέλεξε τρία τρομπόνια προκειμένου να αναπαραστήσουν τις τρεις Ερινύες.⁶ Είναι φανερό ότι η εν λόγω ενοργάνωση, αλλά και η τραχύτητα του συνολικού ορχηστρικού ηχοχρώματος συνέβαλλαν ώστε να αποδοθεί από τους κριτικούς εκείνης της εποχής η «ελληνική χοροία» στην παρτιτούρα του Massenet.⁷ Η διάκριση μεταξύ ενός «υποτιθέμενου» ελληνικού και λατινικού ύφους από τον Tiersot είναι αξιοσημείωτη καθώς επιχειρεί να μεταφέρει στη μουσική τα αντίστοιχα αισθητικά κριτήρια που διέπουν την ελληνική και τη ρωμαϊκή τέχνη. Ωστόσο, τέτοιου είδους παραλληλισμοί εκείνη την εποχή παρέμεναν αόριστοι και μπορούσαν να αποβούν επικίνδυνοι, καθώς στον τομέα της μουσικής δεν ήταν ακόμη σαφές και

⁴ Επιστολή του συνθέτη στην George Sand (7 Οκτωβρίου 1851), βλ. Steven Huebner, *Les opéras de Charles Gounod*, μτφρ. Alain & Marie-Stella Pâris, Actes Sud, Παρίσι 1994, σ. 50.

⁵ Βλ. André Coquis, *Jules Massenet*, Seghers, Παρίσι 1965, σσ. 69-70.

⁶ Jules Massenet, *My recollections*, μτφρ. H. Villiers Barnett, Small Maynard, Βοστώνη 1919, (επανεκδ. Irvine, Καλιφόρνια 1990-1996), σ. 78. Είναι φανερό ότι ο Massenet αξιοποιεί το ηχοχρώμα του κάθε οργάνου σύμφωνα με τα πρότυπα του ρομαντισμού. Ένα αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί η χρήση του κλαρινέτου στην πρώτη πράξη της λυρικής τραγωδίας *Les Troyens* [*Οι Τρώες*] (1858) του Berlioz ως σύμβολο του χαρακτήρα της Ανδρομάχης.

⁷ Να σημειώσουμε ωστόσο, ότι ο Leconte de Lisle ήταν ιδιαίτερα εχθρικός απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή «μουσικής επένδυσης» κατά τη διάρκεια των παραστάσεων των θεατρικών του έργων. Η συνεργασία του με τον συνθέτη Jules Massenet για τις *Ερινύες* ήταν επεισοδιακή, καθώς θεωρούσε τη μουσική ως «θόρυβος» που επισκίαζε τις μεγαλοπρεπείς φράσεις του κειμένου. Βλ. Fernand Desonay, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré Champion, Παρίσι 1928, σ. 280.

αυστηρά καθορισμένο τι όφειλε να χαρακτηρίζει το ελληνικό και το λατινικό ύφος, ενώ για πολλούς η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα αποτελούσε ένα ενιαίο σύνολο. Ως εκ τούτου, οι περισσότεροι συνθέτες στηρίχθηκαν στις γνωστές σε όλους συμβάσεις, χωρίς να εμβαθύνουν σε αυτό το λεπτής φύσεως ζήτημα.⁸

Μεταξύ αυτών, ο Paul Vidal συνέθεσε το 1894 τη μουσική για το θεατρικό έργο του Maurice Bouchor (1885-1921)⁹ *Les mystères d'Eleusis* [Τα ελευσίνια μυστήρια] όπου εφαρμόζονται πιστά οι συνήθειες πρακτικές της εποχής: απλή και λιτή γραφή, διαύγεια στην έκφραση χωρίς έντονες κορυφώσεις, αποσπασματική παράθεση μελωδικών μοτίβων χωρίς τάσεις για ανάπτυξη, καθώς η μουσική λειτουργεί υποστηρικτικά στο κείμενο, υπογραμμίζοντας μόνο τα δομικά στοιχεία της σκηνικής δράσης. Το έργο ξεκινά με ένα πρελούδιο όπου η αυστηρή γραφή ενός κανόνα αποτυπώνει το απαιτούμενο τελετουργικό πνεύμα:

⁸ Μεταξύ αυτών αναφέρουμε και τον Charles de Sivry (1848-1900) του οποίου η σκηνική μουσική που έγραψε για τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου (σε ποιητική απόδοση από τον Henri de Bornier) προβαλλόταν ως «αποκατάσταση [αρχαίας] ελληνικής μουσικής». Βλ. τη σχετική ανακοίνωση για την εκτέλεση αποσπασμάτων του έργου στις 26-1-1886 στην Opéra του Παρισιού στο Stéphane Wolff, *L'opéra au Palais Garnier, 1875-1962. Les œuvres, les interprètes*, L'Entracte, Παρίσι 1962, (επανεκδ. Slatkine, Γενεύη 1983), σ. 343. Όπως σημειώνει ο Henri Peyre, η εν λόγω τραγωδία του Bornier –η οποία παίχθηκε για πρώτη φορά στο Théâtre Français στις 22 Ιουνίου 1868– αποτελεί μια πιστή μίμηση της ομώνυμης τραγωδίας του Σενέκα και όχι του Αισχύλου. Βλ. Henri Peyre, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*, Yale University Press, New Haven 1932, σ. 208. Γενικές πληροφορίες για τον Charles de Sivry μπορούν να αντληθούν από το Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, μτφρ. Léo Dilé, Fayard, Παρίσι 1980, σσ. 38-42.

⁹ Σε αυτό το «συμβολικό δράμα» που παρουσιάστηκε τον Ιανουάριο του 1894 στη σκηνή του θεάτρου μαριονετών Petit Théâtre, ο Maurice Bouchor προσεγγίζει το θέμα των ελευσίνιων μυστηρίων με ένα χριστιανικό πνεύμα. Επίσης, προκειμένου να καταστήσει προσιτό τον σκοτεινό και πολύπλευρο αυτό μύθο στο ευρύ κοινό, ο Bouchor εισήγαγε μια δραματική πλοκή όπου επιχείρησε να «μεταφράσει τις ονειροπολήσεις του γύρω από την ανθρώπινη αθανασία». Βλ. Την αναλυτική παρουσίαση του έργου του στον πρόλογο της έκδοσης: Maurice Bouchor, *Les mystères d'Eleusis*, Lecène, Oudin et Cie, Παρίσι 1894, σσ. 7-26. Από την πλευρά της, η κριτική της εποχής είχε επιφυλάξεις σχετικώς με την «ελεύθερη μεταχείριση» ενός τόσο σημαντικού από φιλοσοφικής άποψης μύθου, αλλά δεν δίστασε να χαρακτηρίσει τη μουσική του Paul Vidal ως «ελληνική, αν και χωρίς υπερβολές [...]» Βλ. Jacques du Tillet, «Théâtres», *La Revue Bleue*, 27 Ιανουαρίου 1894, σσ. 121-123.

Paul Vidal, *Les mystères d'Eleusis*, σπαρτίτο, μμ. 1-20.

Η περίπτωση του Vincent d'Indy και της μουσικής που έγραψε για τη *Médée* [Μήδεια] του Catulle Mendès συνιστά ένα άλλο παράδειγμα όπου, μια σαφώς πιο ανεπτυγμένη παρτιτούρα –με έντονα τα σημάδια της προσωπικής μουσικής γλώσσας του συνθέτη– στην ουσία απαξιώνεται πλήρως για λόγους που αφορούν τις «πρακτικές ιδιαιτερότητες» που αναπόφευκτα συνόδευαν το είδος της σκηνικής μουσικής. Σύμφωνα με τον Léon Vallas, κατά την πρώτη παρουσίαση της τραγωδίας στο Théâtre de la Renaissance (στις 28 Οκτωβρίου 1898), «η εκτέλεση της μουσικής ήταν κακή και η παρουσία της σχεδόν δυσδιάκριτη»,¹⁰ ενώ ο ίδιος ο συνθέτης δεν έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση για την παρτιτούρα αυτή, θεωρώντας την «όχι τόσο πετυχημένη» και μια «φθηνή απομίμηση».¹¹

Συμπερασματικά μπορεί να υποστηριχθεί ότι από μια γενικότερη άποψη, η σύνθεση μουσικής για το θέατρο αντιμετωπίστηκε από τους περισσότερους αξιολογούς συνθέτες ως ένα πάρεργο και ως εκ τούτου η καλλιτεχνική αξία των αντίστοιχων έργων ήταν αμφισβητούμενη. Σπανίως το είδος αυτό αποτέλεσε ένα πεδίο πειραματισμών –όπως η περίπτωση της *Αντιγόνης* του Saint-Saëns, όπου ωστόσο δεν αποφεύχθηκαν, όπως διαπιστώσαμε, οι κοινοτοπίες– τουναντίον υπέφερε από τις συμβάσεις που έθεταν, αφενός, η άνιση σχέση με το είδος του θεάτρου, αφετέρου το αρτηριοσκληρωτικό ακαδημαϊκό πνεύμα που είχε σχεδόν μονοπωλήσει το χώρο αυτό.

¹⁰ Σε αυτό συμφωνούσε και ένας κριτικός της εποχής, ο οποίος θεωρούσε ότι η μουσική του d'Indy ήταν για τη συνολική εικόνα του θεατρικού έργου ένα περιττό στοιχείο. Βλ. Alfred Athys, «La quinzaine dramatique», *La Revue Blanche*, 17, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1898, σ. 469.

¹¹ Léon Vallas, *Vincent d'Indy*, Albin Michel, τόμος 2, Παρίσι 1950, σσ. 242-243.

ii. Το μπαλέτο

Σε αντίθεση με τη σύνθεση μουσικής για το θέατρο η οποία κατέγραφε στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ελληνική αρχαιότητα, αντίθετα ο χώρος του μπαλέτου είχε να παρουσιάσει ελάχιστα δείγματα στον τομέα αυτό, ενώ παράλληλα παρέμενε εγκλωβισμένος στις συνηθισμένες ακαδημαϊκές πρακτικές. Κύριοι ανασταλτικοί παράγοντες υπήρξαν, μεταξύ άλλων, ο αυταρχισμός του χορογράφου (του λεγόμενου *maître de ballet*) και η επιβολή ενός συγκεκριμένου κειμένου από τον λιμπρετίστα πάνω στο οποίο ο συνθέτης όφειλε να γράψει μια μουσική ακολουθώντας πιστά την παγιωμένη δομή του είδους. Θεωρούμενο, έως τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, ως ένα απλό ψυχαγωγικό ιντερμέδιο στο πλαίσιο της παράστασης μιας όπερας, το μπαλέτο άργησε να αποκτήσει μια αυτόνομη οντότητα, να εισέλθει σε μια εξελικτική πορεία και, κατά συνέπεια, να αποτελέσει φορέας νέων αισθητικών θεωριών. Η παρατήρηση που κάνει ο Manfred Kelkel για την κατάσταση που επικρατούσε γύρω στα 1900 είναι χαρακτηριστική:

[...] εάν επιχειρήσουμε έναν απολογισμό των διαφόρων χορογραφικών εκδηλώσεων, τόσο στα έργα του ρεπερτορίου όσο και στις πρεμιέρες, είμαστε υποχρεωμένοι να καταλήξουμε σε μια διαπίστωση αποτυχίας: αποτυχία στον τομέα της ποσότητας, αποτυχία στον τομέα της αισθητικής και αποτυχία στον τομέα της μουσικής.¹²

Όσον αφορά την αρχαιοελληνική θεματολογία, αυτή εντασσόταν στο πλαίσιο της παράδοσης των μυθολογικών ή ιστορικών μπαλέτων του 19^{ου} αιώνα. Εάν στον τομέα των σκηνικών μπορούσε να αναδειχθεί η πρόοδος της αρχαιολογίας (χωρίς να αποκλείονται οι «εξωτικές υπερβολές»), στον τομέα της χορογραφίας να ληφθούν υπόψη οι προτάσεις της Isadora Duncan για μια «ελληνικότερη» κινησιολογία, ωστόσο ο τομέας της μουσικής παρέμενε σε μια συμβατική χορογραφική απόδοση μέσω των περίφημων «δανείων» [*pastiches*]. Αλλά και στις περιπτώσεις όπου ένας συνθέτης έγραφε μια πρωτότυπη μουσική, αυτή όφειλε να ακολουθήσει την πρόσληψη του εκάστοτε χορογράφου και λιμπρετίστα. Κατά συνέπεια, δεν αποφεύχθηκαν οι κοινοτοπίες από τις οποίες υπέφερε η ελληνική αρχαιότητα: εξωτική-ανατολίτικη χροιά, κλασικότροποι χοροί σε βουκολικές σκηνές και μια

¹² Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années folles*, Librairie Vrin, Παρίσι 1992, σ. 9.

επιφανειακή προσέγγιση των θεμάτων.¹³ Οι απαιτήσεις του κοινού δεν επέτρεπαν, ιδιαίτερα από ένα είδος παραδοσιακά προορισμένου για την ψυχαγωγία του, παρεκκλίσεις από τους τύπους και τις πρακτικές του παρελθόντος.

Αυτό φαίνεται να έλαβε υπόψη του ο Pierre Louÿs όταν σε επιστολή του στις 27 Νοεμβρίου 1895 ζήτησε από τον Claude Debussy να συνθέσει μια μουσική για το μπαλέτο *Daphnis et Khloé* [sic] [*Δάφνις και Χλόη*] το οποίο σκόπευε να παρουσιάσει στο πλαίσιο των εγκαινίων ενός παρισινού θεάτρου.¹⁴ Το μυθιστόρημα του Λόγγου αποτελούσε μια εύστοχη επιλογή, καθώς προσέφερε πλήθος βουκολικών σκηνών στις οποίες ο Louÿs θα μπορούσε να αναπτύξει την ηδονιστική του προσωπικότητα. Έχοντας ο ίδιος διαμορφώσει μια προσωπική εκτίμηση για το είδος της μουσικής που έπρεπε να συνοδεύει το μπαλέτο, δεν δίστασε σε επόμενη επιστολή του (14 Ιανουαρίου 1896) να καθοδηγήσει τον Debussy στο «δανεισμό» μουσικών θεμάτων από το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου*, αλλά και στη μορφολογική δομή του πρώτου μέρους κάνοντας σαφείς αναφορές στον *Πάρσιφαλ* του Wagner.¹⁵ Ωστόσο, αυτή η συνταγή της επιτυχίας του Louÿs σίγουρα δυσαρέστησε τον Debussy ο οποίος δεν φάνηκε πρόθυμος να συνθέσει ένα κακέκτυπο του *Φαύνου*, πόσω μάλλον να ανατρέξει στον Wagner για να αντλήσει μαθήματα μορφολογίας. Η επιπολαιότητα του όλου εγχειρήματος άφησε τον συνθέτη αμέτοχο και το έργο παρέμεινε στην κατάσταση ενός απλού σχεδίου προς απογοήτευση του Louÿs.¹⁶

Μια αντίστοιχη κατάληξη είχε και η πρόταση που έκανε την ίδια εποχή ο Louÿs στον Debussy για μεταφορά στη σκηνή του μυθιστορηματός του *Aphrodite*

¹³ Ανάμεσα στην πτωχότατη εργογραφία με αρχαιοελληνική θεματολογία αναφέρουμε τις περιπτώσεις των: Paul Vidal: *Ballet de Terpsichore* (1900), Philipe Gaubert: *Phoebé* (1900), Victor Alphonse Duvernoy: *Bacchus* (1902) και Francis Thomé: *Endymion et Phoebé* (1906). Ο Ivor Guest κατατάσσει το έργο *Bacchus* στην περίοδο παρακμής του γαλλικού μπαλέτου όπου η υπερβολική χλιδή των σκηνικών και των κουστουμιών και η διανομή μεταμφιεσμένων ρόλων συνεργούσαν σε μια «σκοτεινή δράση και μια μετριότατη χορογραφία». Βλ. Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Flammarion, Παρίσι 2001, σσ. 139, 142.

¹⁴ Οι πηγές μας σχετικά με το θέμα αυτό αντιφάσκουν. Σύμφωνα με τον Heinrich Strobel, το μπαλέτο αυτό θα παρουσιαζόταν στα εγκαίνια του Théâtre de la Bodinière. Βλ. Heinrich Strobel, *Claude Debussy*, μτφρ. André Cœuroy, Le Bon Plaisir, Παρίσι 1940, σ. 110. Αντίθετα, ο Robert Orledge αναφέρει ότι η ιδέα προήλθε από τον Alphonse Franck από τον οποίο ζητήθηκε να παρουσιάσει ένα μπαλέτο βασισμένο σε μυθιστόρημα του Λόγγου για τα εγκαίνια του Théâtre d'Application στις 15 Δεκεμβρίου 1895. Βλ. Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, σ. 262.

¹⁵ Ο Louÿs παρέθεσε αναλυτικά στον Debussy τη δομή του μπαλέτου καθώς και σαφείς οδηγίες για τα μουσικά θέματα. Η χρήση του φλάουτου αποτελούσε μια κοινή σύμβαση απόδοσης βουκολικών σκηνών: «Ο Δάφνις παίζει φλάουτο. [Χρειάζεται λοιπόν ένα] θέμα βουκολικό, φλογερό και αφελές... [...] Το έργο θα ξεκινά με το θέμα του φλάουτου». Βλ. Edward Lockspeiser, *ό.π.*, σ. 225.

¹⁶ Σύμφωνα με τον Robert Orledge, ο Debussy έβρισκε το μπαλέτο αυτό «στατικό και χωρίς να προκαλεί έμπνευση». Βλ. Robert Orledge, *ό.π.*, σ. 263. Θεωρούμε ωστόσο ότι αυτό αποτέλεσε μια απλή δικαιολογία προκειμένου ο συνθέτης να απεμπλακεί από τη παραγγελία αυτή.

[*Αφροδίτη*]. Η τεράστια εμπορική επιτυχία που γνώρισε το έργο αυτό, ήδη από τις πρώτες ημέρες της έκδοσής του την άνοιξη του 1896, αποτέλεσε ισχυρό κίνητρο για τον συγγραφέα ώστε να σχεδιάσει μια σκηνικά επεξεργασμένη μορφή του έργου του (είτε ως μπαλέτο, είτε ως παντομίμα) τον Νοέμβριο του 1897 στο θέατρο Olympia. Ωστόσο, η διπλωματική απάντηση που έδωσε ο Debussy στον Louÿs άφησε να εννοηθεί ότι δεν υπήρχε προοπτική δικής του ανάμιξης στο σχέδιο αυτό: «Έχω την αίσθηση ότι ορισμένες φορές, οι επεξεργασίες των θεμάτων που προτείνεις αποκτούν μια αυτόνομη οντότητα δίνοντας την έντονη εντύπωση ενός υπερφορτωμένου υφάσματος που αποκρύπτει και δυστυχώς καθιστά μη διακριτό το θαυμάσιο περιεχόμενο που εν τούτοις εσύ ύφανες».¹⁷ Η *Αφροδίτη* συγκέντρωνε και αναμασούσε τα δημοφιλή για την εποχή fin de siècle χαρακτηριστικά μιας αλεξανδρινής αρχαιότητας, ένα φανταχτερό μίγμα ερωτισμού και μυστηριακής αρχαιοπρέπειας. Οι συνεχείς απορρίψεις, αλλά και η οξυδερκής κριτική του Debussy ερμηνεύονται ακριβώς, όχι τόσο στη βάση μιας κατηγορηματικής άρνησης μιας ηδονιστικής πρόσληψης της αρχαιότητας,¹⁸ όσο σε αυτήν της προσωπικής αναζήτησης μιας πέρα από τα ακαδημαϊκά δεδομένα προσέγγισής της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η υπερβολή και η επιφανειακή προσέγγιση που διέκριναν το επιτηδευμένο ύφος του Louÿs –όπως και σημαντικό μέρος της λογοτεχνίας fin de siècle– διαμόρφωναν την άλλη όψη μιας στείρας επαφής με τον αρχαίο κόσμο με την οποία ο συνθέτης δεν επιθυμούσε να εμπλακεί.

Τα περιστατικά αυτά αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπιζόταν το είδος του μπαλέτου στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και επιβεβαιώνει το κύρος που διατηρούσαν στο χώρο αυτό η φιλήδονη θεώρηση και η

¹⁷ Επιστολή της 10^{ης} Απριλίου 1896. Βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993, σ. 118. Σύμφωνα με τον François Lesure, ο Louÿs, χωρίς να ενημερώσει τον Debussy, έδωσε τον Οκτώβριο του 1896 την άδεια στην τραγουδίστρια Yvette Guilbert να ζητήσει από τον Saint-Saëns να συνθέσει μια κωμική όπερα βασισμένη στην *Αφροδίτη* και σε λιμπρέτο του Maurice Donnay. Βλ. François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Fayard, Παρίσι 2003, σ. 166. Μια ανάλογη πρόταση έκανε και η τραγουδίστρια Sybil Sanderson στον Massenet όταν σε επιστολή της στις 29 Μαΐου 1896 ζήτησε από τον συνθέτη να γράψει μια όπερα βασισμένη στο ίδιο έργο του Louÿs. Ωστόσο ο Massenet δεν ανταποκρίθηκε. Βλ. Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Παρίσι 2001, σ. 126. Ο Camille Erlanger ήταν αυτός που τελικώς παρουσίασε το έργο αυτό σε μια οπερατική μορφή το 1906 σε λιμπρέτο του Louis de Gramont, ενώ το 1914 ο Henri Février (1875-1957) συνέθεσε μια ομώνυμη όπερα σε λιμπρέτο του Pierre Frondaie. Ο Louis Laloy θεωρούσε το έργο αυτό ως μια «αλεξανδρινή εκδοχή του *Salammô*». Βλ. Louis Laloy, «À l'opéra comique: Aphrodite, pièce musicale en sept tableaux», *Mercure Musical*, 15 Απριλίου 1906, σ. 373.

¹⁸ Ο ίδιος τίμησε τον συγγραφέα και στενό του φίλο Pierre Louÿs με τη μελοποίηση των περίφημων 3 *Chansons de Bilitis* (1897-8), ενώ γενικότερα η ποιητική και ηδονιστική προσέγγιση της αρχαιότητας ήταν έκδηλη και στο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου* (1892-4). Περισσότερα σχετικά με την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας από τον Debussy θα αναφέρουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

επιφανειακή προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας. Η σχεδόν απόλυτη κυριαρχία της ακαδημαϊκής αισθητικής και η γενικότερη στείριότητα των ιδεών προκάλεσαν την παρακμή του είδους, ενώ η αναζήτηση νέων μέσων έκφρασης έστρεψε το βλέμμα των δημιουργών σε άλλους χώρους. Είναι προφανές ότι αυστηρή και άκαμπτη ελληνική αρχαιότητα, έτσι όπως είχε διαμορφωθεί από την ακαδημαϊκή πρόσληψη καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, δεν μπορούσε να αποτελέσει πεδίο δημιουργικών προσεγγίσεων ιδιαίτερα στο χώρο του μπαλέτου. Κάτι τέτοιο θα ήταν δυνατό μόνο μέσα από μια γόνιμη επανασύνδεση με το πνεύμα της αρχαιότητας και όχι μέσα από μια ανεκδοτική και πλαστικώς ρεαλιστική της απόδοση.

Σε αντίθεση με τις προαναφερόμενες προτάσεις του Louÿs οι οποίες έφεραν αμιγώς «εμπορικά» χαρακτηριστικά, οι ιδέες του συγγραφέα Paul Valéry (1871-1945), αν και παρέμειναν εκείνη την εποχή σε μια εμβρυακή κατάσταση, προκάλεσαν μέσα από την πρωτοτυπία τους το ενδιαφέρον του Debussy. Σε επιστολή που του έστειλε γύρω στα 1900, η ιδέα της αξιοποίησης του μύθου του Ορφέα τίθεται από τον Valéry σε συνδυασμό με μια εντελώς πρωτοποριακή για την εποχή σύλληψη του μπαλέτου. Η επιθυμία του συγγραφέα, ήταν να δημιουργήσει μια «καθαρή μορφή» ενός μπαλέτου το οποίο δεν θα είχε κάποιο εξωτερικό πρόγραμμα. Ο χορός και η παντομίμα διακρίνονταν ως δύο ξεχωριστά μέσα έκφρασης τα οποία θα αλληλοσυμπληρώνονταν. Η σύλληψη του Valéry ενός «απόλυτου μπαλέτου» –κατ' αντιστοιχία με την απόλυτη μουσική– μπορούσε να πραγματοποιηθεί με την αναγωγή της κίνησης σε μια αφ' εαυτού γλώσσα. Έναν αντίστοιχο διαχωρισμό στη μουσική πρότεινε ο ίδιος στον Debussy, όπου με κοινό σημείο τον ήχο θα μπορούσε να διαχωρίσει δύο (χωρίς να τα κατονομάζει) εγγενή της στοιχεία. Η χρήση της μυθικής μορφής του Ορφέα σηματοδοτούσε για τον Valéry τη ζωογόνο δύναμη του πνεύματος και την κυριαρχία του επί της ύλης· αποτελούσε τον μύθο «της κίνησης και της τάξης».¹⁹ Είναι φανερό ότι οι ιδέες του Valéry γοήτευσαν τον Debussy ο οποίος εκείνη την εποχή βρισκόταν σε αναζήτηση μιας πρωτότυπης πρότασης. Ωστόσο, πολλά σημεία στη σκέψη του συγγραφέα παρέμεναν σκοτεινά, ενώ η όλη σύλληψη είχε τότε το χαρακτήρα μιας απλής και αόριστης υπόθεσης. Ο Valéry, σε μια μεταγενέστερη αναφορά του στην ανολοκλήρωτη συνεργασία του με τον Debussy, αποκάλυψε ότι η πρόταση αυτή αποτελούσε μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού γύρω από τα σκηνικά θεάματα, όπως για παράδειγμα η όπερα την οποία ο

¹⁹ Edward Lockspeiser, *ό.π.*, σ. 143.

συγγραφέας θεωρούσε ένα εξαιρετικά σύνθετο και άναρχο σύνολο από λυρικά, δραματικά, ορχηστρικά, ορχηστικά και μιμητικά στοιχεία. Σε συζητήσεις που είχε με τον Debussy, πρότεινε να διαχωριστούν αυτές οι μορφές έκφρασης, ώστε η λειτουργία τους να καθοριστεί με σαφήνεια βάσει ενός κανονιστικού (αν και αυθαίρετα επιβεβλημένου) προτύπου. Ο Valéry φιλοδοξούσε να έχει ένα καθολικό έλεγχο σε όλες τις παραμέτρους μιας σκηνικής παράστασης, όπως στον φωτισμό και στη διάρκεια η οποία θα υπόκειντο σε μια αυστηρή χρονομέτρηση. Με αυτό τον τρόπο, οραματιζόταν μια πλήρη αποσύνθεση και ακριβή ανασύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων που διέπουν το είδος της όπερας. Ωστόσο, όπως ο ίδιος παραδεχόταν το σχέδιο αυτό αποτελούσε μια «θεωρητική φαντασίωση» η οποία περιέπλεξε τον Debussy με αποτέλεσμα να μην δοθεί συνέχεια.²⁰

Οι αναμφισβήτητα πρωτοποριακές ιδέες του Valéry βρήκαν στο πρόσωπο του Debussy έναν καλοπροαίρετο δέκτη, χωρίς όμως να είναι δυνατή μια, έστω και κατά προσέγγιση, υλοποίησή τους. Δεν είναι απίθανο ο συνθέτης να αισθάνθηκε περιορισμένος από τις απόλυτες απόψεις που ο επίδοξος συνεργάτης του είχε σε ορισμένα θέματα. Συγκεκριμένα, οι αναφορές του Valéry σε μια «αρχιτεκτονική» πρόσληψη του ορφικού μύθου, στην ιδιότητα δηλαδή του Ορφέα ως οργανωτή και σχεδόν αντιρομαντικού δημιουργού και διαμορφωτή της ύλης (έστω και με τη δύναμη του πνεύματος), ερχόταν σε αντίθεση με μια πιο «ευλύγιστη» και ποιητική ανάγνωση από την πλευρά του συνθέτη, ο οποίος έβλεπε στο πρόσωπο του Ορφέα την ενσάρκωση της ίδιας της μουσικής, η οποία δεν όφειλε, σύμφωνα με τον ίδιο, να υπόκειται σε οιοδήποτε είδους «οργανωτικές λογικές». Επιπλέον, η σύνθετη σύλληψη ενός μπαλέτου όπου η κίνηση θα αποκτούσε μια διττή μορφή (χορός, παντομίμα) έθετε πολλά τεχνικά προβλήματα στον Debussy ο οποίος προφανώς δεν θα ήταν εκείνη την περίοδο σε θέση να συνθέσει μια αντίστοιχης φύσεως μουσική. Ωστόσο, αυτά που πρέπει να συγκρατηθούν από την ανολοκλήρωτη συνεργασία των δύο δημιουργών, είναι αφενός, η κοινή διαπίστωση της αναγκαιότητας για μια ανανέωση και επαναπροσδιορισμό των εκφραστικών μέσων, όχι μόνο του μπαλέτου αλλά και των σκηνικών παραστάσεων εν γένει και, αφετέρου, ο σημαντικός ρόλος που μπορούν να παίξουν σε αυτή την κατεύθυνση οι ελληνικοί μύθοι μέσα από μια

²⁰ Βλ. Paul Valéry, «Histoire d'Amphion», διάλεξη της 14^{ης} Ιανουαρίου 1932, *Œuvres*, τόμος 2, Jean Hytier, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1960, σσ. 1277-1283. Οι σαφείς αναφορές στην αρχιτεκτονική και ο καταλυτικός ρόλος του μύθου του Ορφέα προς την κατεύθυνση αυτή, αναπτύχθηκαν και επεξεργάστηκαν αργότερα με αφορμή τη συνεργασία του με τον Arthur Honegger για τη σύνθεση του μελοδράματος *Amphion* [Αμφίων] (1931).

νέα ανάγνωσή τους. Εκείνη την εποχή, ούτε ο Debussy αλλά ούτε και ο ίδιος ο Valéry ήσαν έτοιμοι –για διαφορετικούς λόγους ο καθένας– για ένα τέτοιο άλμα· ωστόσο, το περιστατικό αυτό κατέδειξε ότι η γόνιμη συνεργασία μεταξύ ενός συγγραφέα και ενός συνθέτη προς μια κοινή και τολμηρή αισθητική σύλληψη θα μπορούσε να αποτελέσει βασική, αλλά όχι απαραίτητα δεσμευτική, προϋπόθεση για να απαλλάξει την ελληνική αρχαιότητα από τα ακαδημαϊκά και κοινότοπα συμφραζόμενα. Είναι άλλωστε αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ακόμη και όταν οι ριζοσπαστικές ιδέες του Diaghilev και της ομάδας του κατακλύσουν αργότερα το Παρίσι, η αρχαιοελληνική θεματολογία δύσκολα θα απεμπλακεί από τις κοινώς αποδεκτές συμβάσεις.

iii. Η όπερα

Στο χώρο της όπερας, η προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας²¹ δεν απέφυγε τις συμβάσεις που χαρακτήριζε το είδος, τόσο από δραματικής όσο και από μουσικής άποψης. Ο «ψυχαγωγικός» ρόλος του λυρικού θεάτρου, μπορεί να απάλυνε τις σκληρές, άκαμπτες και σχεδόν προπαγανδιστικές αρχαιοελληνικές αναφορές του επίσημου ακαδημαϊσμού, ωστόσο καλλιέργησε μια εξίσου επιφανειακή και επιλεκτική κατανόηση. Σε αυτόν τον ιδιαίτερα ευαίσθητο χώρο, συνθέτης και λιμπρετίστας όφειλαν –για ιδεολογικούς ή/και για εμπορικούς λόγους– να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του κοινού. Η διαπίστωση που έκανε το 1893 ο συνθέτης Paul Dukas για τη χρήση των μύθων στην όπερα είναι χαρακτηριστική:

Υπάρχουν μόνο δύο τρόποι να αποδώσει κανείς με ενδιαφέρον τους αρχαίους [ελληνικούς] μύθους και να μας μεταδώσει με ζωντάνια την ποίησή τους: είτε λαμβάνοντάς τους ως αφορμές για μια ελεύθερη ανάπτυξη γεμάτη φαντασία, όπως έκανε ο Théodore de Banville [...] είτε μέσω μιας πλήρους ταύτισης με την ελληνική ψυχή, να τους χρησιμοποιήσει με μια ευρύτητα, μια απλότητα και μια ακρίβεια στις λεπτομέρειες, τέτοιες ώστε ο θεατής να διαισθανθεί, μέσα από αυτή την αποκατάσταση, την εντύπωση μιας αυθεντικότητας και το θρησκευτικό ή ουμανιστικό νόημα να προβάλλεται όπως ακριβώς [θα γινόταν] από ένα αυθεντικό αρχαίο ποίημα. Μεταξύ αυτών

²¹ Η ελληνική αρχαιότητα επανήλθε στη θεματολογία της γαλλικής όπερας κυρίως στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα. Η *Sapho* [*Σαπφώ*] (1851) του Charles Gounod αποτελεί ένα από τα επιφανέστερα έργα εκείνης της εποχής.

των δύο τρόπων βρίσκεται αυτός που οι λιμπρετίστες συμπαθούν ιδιαίτερα: η απλή και καθαρή παράθεση της «ιστορίας» στην οποία επισυνάπτουν προχείρως επεισόδια που θα μπορούσαν να παρέχουν αφορμές για όλες τις κοινοτοπίες τις οποίες η συμβατική αντιμετώπιση του λυρικού δράματος προβάλλει ως απαραίτητες: είναι αυτό που αποκαλείται χαρακτηριστικά: να δοθεί η ευκαιρία στον συνθέτη να αναπτύξει το ταλέντο του. [...] Ωστόσο μόνον ο Θεός γνωρίζει τι θα κέρδιζε το λυρικό δράμα εάν έχαιρε μιας λογικής μεταχείρισης και πόσο θα εμπλουτιζόταν η μουσική εάν δεχόταν τις απαιτήσεις του δοσμένου θέματος, αντί να το λαμβάνει ως απλό κίνητρο για στερεότυπες αναπτύξεις, προσαρμόζοντάς το στο αμετάβλητο πρότυπο με το οποίο η ίδια συμμορφώθηκε μια για πάντα. Εξετάζοντας τα πράγματα από πιο κοντά, μπορούμε ευθαρσώς να επιβεβαιώσουμε ότι δεν υπάρχει παρά ένα μόνο θέμα στην όπερα: το προσαρμόζουμε ελληνιστί, σκανδιναβιστί, τουρκιστί, αλλάζουμε τα σκηνικά, τα κοστούμια, τα μηχανικά μέσα, αλλά παραμένει το ίδιο, το μοναδικό, αυτό που όλοι γνωρίζουμε εκ των προτέρων και του οποίου δεν επιθυμούμε να αποβάλλουμε τη συνήθεια.²²

Είναι προφανές ότι ο χώρος της όπερας ήταν ο πλέον ακατάλληλος για εκείνον που θα είχε αξιώσεις για μια βαθύτερη ή/και πρωτότυπη προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας. Οι ιδεολογικοί συνειρμοί της τελευταίας και η εξυπακουόμενη εφαρμογή μιας έτοιμης μουσικής και δραματικής συνταγής σχεδόν απέκλειαν κάθε είδους παρέκκλιση. Η θεματολογία δανεισμένη είτε από την κλασική εποχή, είτε από τους «παρακμιακούς» ελληνιστικούς χρόνους, όφειλε να τηρεί πιστά τις συμβάσεις του είδους, τις οποίες εφάρμοζαν πιστά συνθέτες και λιμπρετίστες. Στο πλαίσιο αυτό, η μελοδραματική προσέγγιση, το στοιχείο του παράδοξου, οι αναχρονισμοί, και οι ιστορικές παραποιήσεις και ανακρίβειες –ως εγγενή πλέον στοιχεία του είδους– λειτουργούσαν καταλυτικά στην οικειοποίηση της εκάστοτε μυθολογικής αναφοράς.²³ Η τάση αυτή δεν θα ήταν επικίνδυνη εάν δεν συνοδευόταν

²² Paul Dukas, *Écrits sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales, Παρίσι 1948, σ. 259. Βλ. επίσης τις αντίστοιχες παρατηρήσεις του Jules Combarieu στο *Histoire de la musique. Des Origines au début du XXe siècle*, τόμος 1^{ος}: «Des origines à la fin du XVIe siècle», Armand Colin, Παρίσι 1953 (πρώτη έκδοση: Παρίσι 1913), σ. 127.

²³ Στην φοινικική και ηδυπαθή *Astarté* [*Αστάρτη*] (1901) του Xavier Leroux (σε λιμπρέτο του Louis de Gramont) –πέρα από την ανάμιξη των μυθολογικών παραδόσεων– η μυθική μορφή του Ηρακλή παρουσιάζεται ως... δούκας του Άργους, ενώ στην «παρνάσσια» *Hélène* [*Ελένη*] (1903) του Saint-Saëns (σε λιμπρέτο του ίδιου) το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στα ηθικά διλήμματα της ηρωίδας στο πλαίσιο της ερωτικής της σχέσης με τον Πάρι. Αντίστοιχα, στην *Ariane* [*Αριάδνη*] (1905) του Jules Massenet (σε λιμπρέτο του Catulle Mendès) η μελοδραματική ανάγνωση του μύθου του Θησέα πραγματοποιείται με βάση τη διαμάχη της Αριάδνης και της Φαίδρας, οι οποίες διεκδικούν την καρδιά του μυθικού ήρωα. Η περίπτωση της *Αστάρτης* είναι χαρακτηριστική για την κατανόηση του τρόπου με

ορισμένες φορές και από την αξίωση αυθεντικότητας ή έστω μιας ψευδαίσθησης αυτής, καθώς με αυτό τον τρόπο διαμόρφωνε και κατηύθυνε την εκάστοτε πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας με τις αντίστοιχες ιδεολογικές προεκτάσεις. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές, αυτό που ήταν ευρύτερα κατανοητό ως ιστορική ακρίβεια αφορούσε μόνο τη σκηνική διάσταση του κάθε έργου, καθώς οποιαδήποτε ανάλογη απόπειρα στο φιλολογικό και στο μουσικό επίπεδο –ενέχοντας τον κίνδυνο χαρακτηρισμών όπως «δυσνόητο» ή «ελιτίστικο»– αντιμετώπιζε την αμηχανία του κοινού και την καχυποψία των κριτικών. Η πλήρης αποτυχία της όπερας *Bacchus* [*Βάχχος*] (1909) του Jules Massenet (1842-1912) οφειλόταν ακριβώς στο περίπλοκο και δαιδαλώδες κείμενο του Catulle Mendès, ο οποίος θέλησε να παρουσιάσει και να εμβαθύνει στην τριπλή –σύμφωνα με τον ίδιο– διονυσιακή υπόσταση μέσα από τη σύνθεση διαφορετικών μυθολογικών παραδόσεων.²⁴ Η τάση αυτή δεν ήταν ανεξάρτητη από την άνθιση της λογοτεχνίας της «παρακμής» και της γενικότερης αισθητικής *fin de siècle* η οποία ευνοούσε τέτοιου είδους «εκλεπτύνσεις», καταλήγοντας όμως τελικώς –και ιδιαίτερα στις οπερατικές της μεταφορές– σε μια διακοσμητική χρήση των μυθολογικών συμβόλων και σε έναν υφολογικό μανιερισμό.

Αλλά και στο μουσικό επίπεδο, οι κοινώς αποδεκτές πρακτικές αρχαϊσμού αποτελούσαν την βάση πάνω στην οποία ο κάθε συνθέτης άφηνε το δικό του αποτύπωμα. Τρεφόμενη από τις σύγχρονες κατακτήσεις αλλά και από τις επικρατούσες αισθητικές παραπομπές, η μουσική γλώσσα απέδιδε το αρχαϊκό

τον οποίο η αισθητική *fin de siècle* αλλοίωνε σε σημαντικό βαθμό τις μυθολογικές παραδόσεις στο πλαίσιο οπερατικών έργων. Στο εν λόγω, βαγκνερικής υφής, λιμπρέτο του de Gramont ο Ηρακλής, σύμβολο σωματικής και πνευματικής ρώμης, παρουσιάζεται ως έρμαιο των ερωτικών επιθυμιών των γυναικείων μορφών της Δηιάνειρας, της Ιόλης, της Ομφάλης και της Βέστας(!), οι οποίες, κατά το πρότυπο της αισθητικής *fin de siècle*, προβάλλονται ως «*femmes fatales*» που διαθέτουν ισχυρές μαγικές δυνάμεις. Αντίστοιχο κακέκτυπο της βαγκνερικής τεχνοτροπίας, η μουσική του Xavier Leroux αναμασούσε τη χρωματικότητα, τα leitmotiv, αλλά και τη «γραφική» χρήση της τροπικότητας. Βλ. την έντονη και καυστική κριτική που άσκησε ο Jacques du Tillet («*Théâtres*», *La Revue Bleue*, 2 Μαρτίου 1901, σσ. 280-283), αλλά και ο ένθερμος βαγκνεριστής Pierre de Bréville («*Musique*», *Mercur de France*, 136, Απρίλιος 1901, σσ. 229-234).

²⁴ Ένας κριτικός της εποχής σημείωνε χαρακτηριστικά: «[το ποίημα του Catulle Mendès είναι] τόσο ιδεολογικά περίπλοκο, όσο και μορφολογικά και υφολογικά ιδιότυπο. Αφήνοντας την φαντασία του να λειτουργήσει ελεύθερα, ανέμιξε τις παραδόσεις, συγχώνευσε τις διάφορες διονυσιακές έννοιες, συσσώρευσε τις ερμηνείες, τις γραπτές πηγές και τα παρεπόμενα. Το λάθος του ποιητή ήταν να πιστέψει πως αυτό το ενδεχόμενο και εξωτερικής φύσεως ενδιαφέρον συνεισέφερε στην εντύπωση της συνολικής ομορφιάς». Paul Milliet, *Le Monde Artiste*, 9 και 16 Μαΐου 1909 στο Anne Massenet, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Παρίσι 2001, σσ. 216-217. Ο Mendès αναλώθηκε σε αφηρημένες φιλοσοφικές αναζητήσεις, βασιζόμενος επίσης στο σανσκριτικό έπος *Ραμαγιάνα* (5^{ος} αι. π.Χ.-3^{ος} αι. μ.Χ.), γεγονός που, αφενός, περιέπλεκε ακόμη περισσότερο το ήδη σκοτεινό κείμενό του, αφετέρου, δυσκόλεψε σε μεγάλο βαθμό την ανάπτυξη των δραματουργικών συμβάσεων του είδους. Την ίδια τύχη ενώπιον κοινού και κριτικών είχε και η όπερα του Camille Erlanger *Le fils de l'étoile* (1903) όπου το ιστορικό ενδιαφέρον του Catulle Mendès προσανατολίσθηκε στην εξέγερση των Εβραίων κατά τη διάρκεια της ρωμαϊκής κατοχής της Ιερουσαλήμ τον 2^ο αιώνα μ.Χ.

στοιχείο ανάλογα με τα εκάστοτε συμφραζόμενα. Σύμφωνα με την άτυπη –όχι όμως και απaráβατη– πρακτική της εποχής, στα θέματα από την κλασική αρχαιότητα άρμοζε το απλό και μεγαλειώδες ύφος του Winckelmann –έτσι όπως ήταν μουσικώς εφαρμόσιμο εκείνη την εποχή– ενώ οι αναφορές στην όψιμη αρχαιότητα και τους πρωτοχριστιανικούς αιώνες συνοδεύονταν συνήθως από μια πιο ελεύθερη μουσική σκέψη αντλώντας τις τεχνικές της από την τρέχουσα χρωματικότητα του ύστερου ρομαντισμού η οποία μπορούσε κάλλιστα να αφομοιωθεί με την ανατολίτικη χροιά του προβαλλόμενου τότε «ελληνικού οριενταλισμού».

Σημαντικό ρόλο στο ζήτημα αυτό έπαιξε μεταξύ άλλων και το πλαίσιο της ιδιαίτερα έντονης διαμάχης γύρω από τις αισθητικές θεωρίες του Wagner και την εφαρμογή τους στο μουσικό δράμα.²⁵ Δεν ήσαν λίγοι αυτοί –μεταξύ αυτών και ο Catulle Mendès– που έβλεπαν στο έργο του γερμανού συνθέτη την αναβίωση του πνεύματος της ελληνικής τραγωδίας και έσπευσαν να ακολουθήσουν, σε φιλολογικό αλλά και σε μουσικό επίπεδο, τις βασικές του αρχές. Ιδρυτής της, προσκείμενης στον Wagner, *Revue fantaisiste*,²⁶ αλλά και ένας από τους πρώτους γάλλους βιογράφους του Wagner,²⁷ ο Mendès διακήρυττε και υπεράσπιζε σθεναρά τις απόψεις του για τη συμβολή των βαγκνερικών θεωριών στη δημιουργία ενός εθνικού μουσικού δράματος:

Το μουσικό δράμα στη Γαλλία θα είναι ένα έργο όπου η γαλλική, βαθιά γαλλική, έμπνευση θα αναπτυχθεί σύμφωνα με τις δανεισμένες από το βαγκνερικό σύστημα αρχές. Μια μεγάλη και πρωτόγνωρη δόξα επιφυλάσσεται στη Γαλλία για τον ιδιοφυή μουσικό, ο οποίος –για πρώτη φορά, εμπνευσμένος από τη διττή ποιητική και μουσική ατμόσφαιρα διάχυτη στους θρύλους και στα τραγούδια μας, αλλά επίσης αποδεχόμενος πρώτος από τις βαγκνερικές θεωρίες οτιδήποτε συμβατό με το πνεύμα του έθνους μας– θα καταφέρει επιτέλους, μόνος ή με τη βοήθεια ενός ποιητή, να απελευθερώσει την όπερά μας από τα πεπαλαιωμένα, γελοία και παρωχημένα προσκόμματα. [...] η ορχήστρα θα πρέπει να αποτελέσει ένα είδος κάδου, όπου θα ζυμώνονται όλα τα στοιχεία του δράματος σε μια πλήρη συγχώνευση, ενώ, αναπτυσσόμενη από την τραγική ατμόσφαιρα που θα αναδύεται, η υψηλή και ηρωική δράση, περίπλοκη, αλλά λογικά απορρέουσα από μια μόνο ιδέα, θα

²⁵ Για μια διεξοδικότερη μελέτη του συγκεκριμένου ζητήματος βλ. Steven Huebner, *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1999.

²⁶ Το πρώτο τεύχος της *Revue fantaisiste* εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 1861.

²⁷ Catulle Mendès, *Richard Wagner*, G. Charpentier, Παρίσι 1886.

σπεύδει, ανάμεσα στα βίαια πάθη, στα αναπάντεχα περιστατικά, στις χαρές και στις οδύνες, προς μια μεγαλειώδη τελική συγκίνηση!²⁸

Είναι φανερό ότι ο Mendès αποσκοπούσε σε μια αναγέννηση του γαλλικού μουσικού δράματος και έναν εκ νέου προσδιορισμό των αρχών του με βάση τις βαγκνερικές θεωρίες. Ενώ, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ο ίδιος να υιοθετεί μια δουλκή στάση απέναντι στον γερμανό συνθέτη, στην πραγματικότητα επιθυμούσε την εμφάνιση ενός αντίστοιχου καλλιτεχνικού διαμετρήματος και εξίσου προικισμένου γάλλου δημιουργού και την αντιπαραβολή του με το γερμανικό του πρότυπο. Στο πλαίσιο αυτό, η θεματολογία του μουσικού δράματος ήταν αυτή η οποία θα εξασφάλιζε στο έργο τον εθνικό του χαρακτήρα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Mendès έθετε –εμμέσως πλην σαφώς– το ζήτημα της πραγματικής ταυτότητας του γαλλικού έθνους και κατά συνέπεια των βασικών πολιτισμικών του χαρακτηριστικών.

Στον αντίποδα του Wagner, οι όπερες του Gluck –τις οποίες το γαλλικό κοινό ανακάλυπτε εκ νέου²⁹– παρείχαν το κατάλληλο αντίδοτο στο φίλτρο του βαγκνερισμού. Εάν όμως οι οπαδοί του πρώτου –τουλάχιστον στο χώρο της μουσικής σύνθεσης– παρασύρθηκαν σε μια μαζική παραγωγή οπερατικών του κακέκτυπων, οι «καινοτομίες» των θεωριών του δεύτερου εντοπίζονταν κυρίως στο φιλολογικό επίπεδο.³⁰ Η γενικότερη θερμή υποδοχή των έργων του Gluck δεν απέκλεισε τις κριτικές παρατηρήσεις ορισμένων μουσικοκριτικών: ο Paul Dukas θεωρούσε ότι οι παρτιτούρες του Gluck είναι από μουσική άποψη ξεπερασμένες, ενώ ο Louis Laloy αναφερόμενος στην *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* έβλεπε μια ψευδή ελληνική τέχνη «ιδωμένη διαμέσου της νωθρότητας των ρωμαϊκών αντιγράφων».³¹ Η προβληματική της σύγχρονης μουσικολογικής σκέψης φαίνεται πως αφορούσε την απαγκίστρωση της ελληνικής αρχαιότητας από την κλασικιστική θεώρηση και των ποικίλων παραγώγων της στη μουσική σύνθεση. Μια τέτοια απόπειρα όμως όφειλε να πραγματοποιηθεί με ανεπαίσθητο και συγκαλυμμένο τρόπο, διότι διαφορετικά θα κλόνιζε ένα ολόκληρο σύστημα εγκαθιδρυμένων αξιών και θα καταδικαζόταν σε αποτυχία.

²⁸ Catulle Mendès, «Le Jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste», *La Revue wagnérienne*, 8 Ιουνίου 1885, σσ. 135-136.

²⁹ Το 1896 ξαναπαίζεται ύστερα από 37 χρόνια ο *Ορφέας και Ευρυδίκη*, ενώ ακολουθούν η *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* (1899), η *Άλκηστη* (1904) και η *Ιφιγένεια στην Αυλίδα* (1907).

³⁰ Αυτές αφορούσαν περισσότερο τη σχέση μεταξύ μουσικής και κειμένου και όχι τόσο τις φιλολογικές αρετές του ίδιου του κειμένου.

³¹ Louis Laloy, *Bulletin Français de la S.I.M.*, 15 Ιανουαρίου 1908, σσ. 79-80, στο Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Slatkine, Γενεύη 1984, σ. 310.

Γενικότερα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η πρόσληψη του αρχαίου ιδεώδους στο λυρικό θέατρο –εκτός από την έντονη επιρροή που δεχόταν από τον ακαδημαϊκό χώρο– φαινόταν μοιρασμένη ανάμεσα στις πρωτοποριακές για την εποχή θεωρίες του Wagner και στην προβαλλόμενη ως «κλασικίζουσα» –άρα και οπισθοδρομική– προσέγγιση του Gluck. Τόσο στο χώρο της λογοτεχνίας και της ποίησης –με επικεφαλής τους συμβολιστές– όσο και σε αυτόν της μουσικής σύνθεσης, το βαγκνερικό ρεύμα υπήρξε έντονο χωρίς βέβαια να αποφεύγονται, όπως διαπιστώσαμε, οι υπερβολές και οι παρερμηνείες με τις γνωστές συνέπειες. Από την άλλη πλευρά, η γόνιμη επαφή με την λυρική τραγωδία του Gluck, απαιτούσε –προκειμένου να αποφευχθεί ο κίνδυνος ενός στείρου αναχρονισμού– μια τολμηρή αναθεώρηση του τρόπου με τον οποίον προσεγγίζονταν οι μύθοι, τόσο σε φιλολογικό, όσο και σε μουσικό επίπεδο.

Στο πλαίσιο αυτό, ένα ακόμη ανολοκλήρωτο σχέδιο στο οποίο ενεπλάκη ο Debussy καταδεικνύει το έντονο ενδιαφέρον που συγκέντρωναν οι ελληνικοί μύθοι και η προοπτική μιας νέας ανάγνωσής τους στο χώρο της όπερας. Η ιδέα της χρήσης του μύθου του Ορφέα –με αφορμή την εκ νέου προσέγγιση του είδους του μπαλέτου– είχε ήδη τεθεί στον συνθέτη από τον Paul Valéry γύρω στα 1900, χωρίς ωστόσο αυτή να υλοποιηθεί. Μια δεύτερη απόπειρα έγινε το 1907 με μια ανάλογη πρόταση του Debussy προς τον συγγραφέα Victor Segalen (1878-1919). Είναι φανερό ότι ο συνθέτης βρισκόταν σε μια συνεχή αναζήτηση ενός κειμένου κατάλληλου ώστε ο ίδιος να αντιμετωπίσει με σοβαρότητα τη σύνθεση ενός σκηνικού έργου. Διαβάζοντας το μυθιστόρημα του Segalen *Dans un monde sonore*,³² ο Debussy γοητεύτηκε από τους νέους ορίζοντες που ανοίγονταν στην πρόσληψη του ορφικού μύθου:

Δεν πιστεύετε ότι θα μπορούσε να γίνει κάτι αξιοθαύμαστο με το μύθο του Ορφέα; Στον Gluck ο μύθος αυτός αντιμετωπίζεται μόνο από την αφηγηματική και την δακρυτερή πλευρά του, αγνοώντας όλα εκείνα τα στοιχεία που καθιστούν τον Ορφέα τον πρώτο και τον επιφανέστερο των μη κατανοηθέντων. Αυτές τις σκέψεις είχα καθώς διάβαζα το μυθιστόρημά σας *Dans un monde sonore* όπου χρησιμοποιείτε τον Ορφέα με τρόπο που δείχνει ότι γνωρίζετε καλά τον μύθο.³³

³² Ο Segalen, υπό το ψευδώνυμο Max Anély, δημοσίευσε το μυθιστόρημα αυτό στο έντυπο *Mercury de France* όπου ο μύθος του Ορφέα υπεισέρχεται στο τέλος ως παραβολή.

³³ Επιστολή της 26^{ης} Αυγούστου 1907. Βλ. François Lesure, επιμ., *ό.π.*, σ. 230.

Η απάντηση του Segalen υπήρξε το ίδιο ενθουσιώδης: «Βέβαια, ο Ορφέας είναι ένας καταπληκτικός πρωταγωνιστής – αλλά ένας Ορφέας για την πραγματοποίηση του οποίου θα έρθουμε σε ρήξη με τη γνωστή του θρυλική μορφή και θα δώσουμε ένα τέλος στους αναμασημένους μύθους».³⁴ Κοινή φιλοδοξία και των δύο δημιουργών αποτέλεσε αυτή ακριβώς η ρήξη με την κατεστημένη αντίληψη –αυτή στην οποία ο Dukas εναντιωνόταν– που ήθελε τους μύθους ως απλές αφορμές για μια συμβατική δραματική ανάπτυξη ενός οπερατικού λιμπρέτου. Οι αναζητήσεις των δύο δημιουργών στα πεδία της αισθητικής του συμβολισμού αποτέλεσαν το έναυσμα για την από κοινού προσέγγισή τους. Το μυθιστόρημα του Segalen φάνηκε να ελκύει τον Debussy ακριβώς μέσα από τις παραπομπές του στην ιδέα της συναισθησίας και της ποιητικής της αξιοποίησης. Ο ορφικός μύθος –του οποίου η μυστικιστική πλευρά είχε έντονα καλλιεργηθεί από τους συμβολιστές– παρείχε το κατάλληλο πλαίσιο για την ανάπτυξη παρόμοιων προβληματισμών. Ο Ορφέας –«ο πρώτος και επιφανέστερος των μη κατανοηθέντων»³⁵– συγκέντρωνε τα χαρακτηριστικά ενός μύστη –όχι με την θρησκευτική έννοια που λάμβανε στα αρχαία μυστήρια, αλλά με την αμιγώς καλλιτεχνική–, ενός δημιουργού, ενός ανθρώπου εμπνευσμένου που θα οδηγούσε την ανθρωπότητα στη γνώση που βρίσκεται πέρα από τον κόσμο του ορατού και του απτού. Ο Debussy, ως αναγνώστης της σύγχρονης προβληματικής του συμβολισμού, έβλεπε στο πρόσωπο του Ορφέα τον παρεξηγημένο καλλιτέχνη που πασχίζει μέσα από την πνευματική του ανωτερότητα να αποκαλύψει και να μεταδώσει την υπέρτατη αλήθεια. Ίσως ο ίδιος ταυτιζόταν με τον μυθικό ήρωα;

Ωστόσο, η συνεργασία μεταξύ Debussy και Segalen για τη δημιουργία μιας όπερας με τίτλο *Orphée-Roi* [Ορφέας-Βασιλιάς] δεν ευδοκίμησε, καθώς, έχοντας ο καθένας διαμορφώσει την προσωπική του ερμηνεία του μύθου, παρουσιάστηκαν πολλά εμπόδια κατά την επεξεργασία του κειμένου του οποίου οι αλληπάλληλες αναθεωρήσεις οδήγησαν σε αδιέξοδο. Φαίνεται πως ο συνθέτης είχε εξ αρχής παρερμηνεύσει τις προθέσεις του Segalen. Στην πρώτη συνάντηση που είχαν, ο συγγραφέας επιβεβαίωνε ότι ο μύθος του Ορφέα είχε απλώς υπεισέλθει στο τέλος του μυθιστορήματος ως παραβολή, προς έκπληξη του Debussy ο οποίος νόμιζε αντιθέτως

³⁴ Annie Joly-Segalen & André Schaeffner, επιμ., *Segalen et Debussy*, Éditions du Rocher, Μονακό 1961, σ. 69.

³⁵ Βλ. την υποσημείωση 33.

ότι ο μύθος αποτελούσε το κέντρο και την αφορμή για τη συγγραφή του κειμένου.³⁶ Αν και κοινός στόχος των δημιουργών αποτελούσε η ανάδειξη της ιδιαιτερότητας του Ορφέα και η εμβάθυνση στην παρεξηγημένη φύση του, οι κατευθύνσεις που προτάθηκαν τόσο σε αισθητικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο από τον Segalen προβληματίσαν τον Debussy ο οποίος αναγκαζόταν κάθε φορά να επεμβαίνει κάνοντας αλλαγές στο χειρόγραφο.³⁷ Κατόπιν πολλών συνεννοήσεων και αναθεωρήσεων, ο συνθέτης αναγκάστηκε τελικώς να γράψει στον Segalen: «Είμαι πεπεισμένος [...] ότι πρέπει να αφήνουμε τους ήρωες στους μύθους τους, αλλιώς γίνονται γελοίοι και στομφώδεις».³⁸

Κατά την εκτίμησή μας, η αδυναμία κατάληξης σε μια κοινώς αποδεκτή ερμηνεία και σκηνική αναγωγή του μύθου οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι ο Debussy είχε ο ίδιος μια συγκεκριμένη άποψη, ένα αυστηρά προσδιορισμένο όραμα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί, για τη χρήση του ορφικού μύθου. Η απουσία μιας κοινής βάσης και αφετηρίας απέκλειε οποιοδήποτε ενδεχόμενο συμβιβασμού, ο οποίος σε άλλες περιπτώσεις πραγματοποιείται έως ένα βαθμό στο πλαίσιο μιας συνεργασίας μεταξύ λιμπρετίστα και συνθέτη.³⁹ Η προαναφερόμενη κατηγορηματική απάντηση του Debussy δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως γενικότερη άρνηση σε μια χρήση των ελληνικών μύθων. Αντίθετα, ο ίδιος προτείνει μια δημιουργική ανάγνωσή

³⁶ Ο διάλογος μεταξύ των δύο καλλιτεχνών στο πλαίσιο αυτής της συνάντησης που πραγματοποιήθηκε στις 8 Οκτωβρίου 1907 είναι καταγεγραμμένος στο Annie Joly-Segalen & André Schaeffner, επιμ., *ό.π.*, σσ. 70-75.

³⁷ Ο Ορφέας δεν πρέπει σύμφωνα με τον συνθέτη να αποδίδει λυρικά κάποιο κείμενο καθώς είναι η ίδια η ενσάρκωση της μουσικής. Επίσης, ο συνθέτης προσπάθησε να μετριάσει τις βαγκνερικές τάσεις που το κείμενο του Segalen παρουσίαζε σε τεχνικό και σε αισθητικό επίπεδο. Για μια πληρέστερη αναφορά στην πρόσληψη του ορφικού μύθου από τον Segalen, αλλά και για το χρονικό της συνεργασίας του με τον Debussy, εκτός από την προαναφερόμενη πηγή, βλ. επίσης: Eva Kushner, «Orphée et l'Orphisme chez Victor Segalen», *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 22, Μάιος 1970, σσ. 197-214 και Rollo Myers, «The opera that never was: Debussy's collaboration with Victor Segalen in the preparation of *Orphée*», *Musical Quarterly*, 64/4, Οκτώβριος 1978, σσ. 495-506.

³⁸ Επιστολή της 5^{ης} Ιουνίου 1916. Βλ. François Lesure, επιμ., *ό.π.*, σ. 367.

³⁹ Τον ορφικό μύθο προσέγγισε αργότερα ο Jean Roger-Ducasse (1873-1954) στο μιμόδραμά του *Orphée [Ορφέας]* (1913), γραμμένο σε δικό του λιμπρέτο το οποίο βασίζεται στο τέταρτο βιβλίο των *Γεωργικών* του Βιργιλίου. Το έργο αυτό αποτέλεσε μια παραγγελία του ρώσου πιανίστα και μαέστρου Alexander Ziloti (1863-1945) και παρουσιάστηκε στην Αγία Πετρούπολη στις 31 Ιανουαρίου 1914, χωρίς να έχει ιδιαίτερη απήχηση στη Γαλλία, καθώς η πρώτη παρουσίαση έγινε μεταπολεμικά στην Όπερα του Παρισιού στις 11 Ιουνίου 1926. Οι βασικές καινοτομίες του Roger-Ducasse εντοπίζονται σε ορισμένα στοιχεία τεχνικής φύσεως και συγκεκριμένα στη σκηνική σύλληψη του έργου, αφήνοντας τους χαρακτήρες του Ορφέα και της Ευρυδίκης να εκφραστούν μέσω της παντομίμας. Με αυτόν τον τρόπο ο συνθέτης επιχείρησε να απομακρυνθεί από τη συναισθηματική ανάγνωση του μύθου –κατά το πρότυπο του Gluck– και να απαγκιστρωθεί από τη «γραφική» εικόνα του ήρωα-αιδοῦ με μαγικές δυνάμεις. Ωστόσο, στον τομέα αυτό ο ίδιος δεν πρότεινε κάποια νέα προσέγγιση, καθώς σύμφωνα με τις συμβουλές του φίλου του André Lambinet «ο μύθος είναι τόσο διάσημος και σαφής ώστε να μην είναι δυνατή η αλλοίωσή του [...]». Βλ. Jacques Depaulis, «L'Orphée de Roger-Ducasse», *Musiques d'Orphée*, Danièle Pistone & Pierre Brunel, επιμ., P.U.F., Παρίσι 1999, σ. 127.

τους γκρεμίζοντας το ακαδημαϊκό οικοδόμημα των περασμένων αιώνων. Σε μια άλλη επιστολή του προς τον συγγραφέα Gabriel Mourey (1865-1943), ο οποίος του είχε ζητήσει το 1909 να συνθέσει τη μουσική για το θεατρικό του έργο *Psyché* [Ψυχή], ο Debussy αναφέρει: «Διανοείστε πόση ιδιοφυΐα χρειάζεται να έχει κάποιος για να αναζωογονήσει αυτό τον παλαιό μύθο που είναι ήδη τόσο χρησιμοποιημένος [:] [...]».⁴⁰ Ο συνθέτης βρισκόταν σε αναζήτηση μιας τέτοιας ιδιοφυΐας, μιας ιδιοφυΐας όμως που θα ανταποκρινόταν και στις δικές του αναζητήσεις. Οι ιδέες, αλλά και οι προτάσεις που του τέθηκαν υπόψη και οι οποίες εμπεριείχαν αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα δεν ήταν λίγες. Στον κατάλογο των ημιτελών σχεδίων, πέρα από τα προαναφερόμενα, μπορούμε να προσθέσουμε τη σύνθεση μιας όπερας βασισμένη στην τραγωδία του Joachim Gasquet (1873-1921) *Dionysos* [Διόνυσος],⁴¹ το *Œdipe à Colonne* [Οιδίπους επί Κολωνών] σε διασκευή των André-Ferdinand Hérold και Pierre Louÿs και τη σκηνική μεταφορά της *Ορέστειας* του Αισχύλου, εγχείρημα το οποίο φιλοδοξούσε να πραγματοποιήσει με την αρωγή του φίλου του, ελληνιστή και μουσικολόγου, Louis Laloy.⁴² Ωστόσο, τόσο στο χώρο του θεάτρου, όσο και σε αυτόν της όπερας, η ιδανική συνένωση συγγραφέα-συνθέτη θα πραγματοποιείτο αργότερα στις δεκαετίες του 1910 και 1920 με επιφανέστερες συνεργασίες αυτές των Paul Claudel - Darius Milhaud (*L'Orésteie*, 1913-1922) [*Ορέστεια*] και Jean Cocteau - Arthur Honegger (*Antigone*, 1922) [*Αντιγόνη*].

iv. Ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ

Στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα (κυρίως στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του) καθιερώθηκε ο θεσμός των μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ τα οποία πραγματοποιούνταν σε αρχαία θέατρα κυρίως στην περιοχή της νότιας Γαλλίας. Σε μια προσπάθεια πολιτιστικής αποκέντρωσης, σημαντικά χρηματικά ποσά δαπανήθηκαν για την ανακατασκευή αρχαίων –κυρίως ρωμαϊκών– θεάτρων για να εγκαινιαστούν θεσμοί όπως οι λεγόμενες Chorégies της πόλης Orange,⁴³ το φεστιβάλ

⁴⁰ Επιστολή της 20^{ης} Φεβρουαρίου 1909. Η επιμονή όμως του συγγραφέα ανάγκασε τον Debussy να συνθέσει ένα κομμάτι για σόλο φλάουτο *La flûte de Pan* [*Ο αυλός του Πάνα*] το οποίο αναπαριστά «την τελευταία μελωδία του Πάνα πριν εκπνεύσει». Το κομμάτι αργότερα μετονομάστηκε *Syrinx* [*Σύριγξ*]. Βλ. Robert Orledge, *ό.π.*, σσ. 365-366 και François Lesure, *ό.π.*, σσ. 310, 559.

⁴¹ Το έργο του Gasquet παρουσιάστηκε στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης Orange την 1^η Αυγούστου 1904. Βλ. Robert Orledge, *ό.π.*, σ. 268.

⁴² Βλ. την επιστολή του προς τον Laloy στις 27 Ιουλίου 1909. François Lesure, *επιμ.*, *ό.π.*, σ. 257.

⁴³ Η λέξη «chorégie» αναφέρεται προφανώς στην ελληνική «χορηγία», δηλαδή στο λειτούργημα του χορηγού ο οποίος στην αρχαία Αθήνα, αναλάμβανε την οργάνωση και τη χρηματοδότηση των

στις αρένες της Béziers, καθώς και πλήθος αντίστοιχων εκδηλώσεων σε άλλες επαρχιακές πόλεις. Σε μια ευαίσθητη για τη χώρα ιστορική στιγμή, εκδηλώθηκε άμεσα η πολιτική βούληση για την τόνωση της εθνικής υπερηφάνειας, τη συνεύρεση, συμφιλίωση και –έως ένα βαθμό– συγχώνευση των κοινωνικών στρωμάτων.⁴⁴ Ο αναμφισβήτητος λαϊκός χαρακτήρας αυτών των εκδηλώσεων συγγένευε με το πνεύμα που εγκαινιάστηκε με την ίδρυση του Théâtre populaire το 1895 από τον Maurice Pottecher στην πόλη Bussang της βορειοανατολικής Γαλλίας.⁴⁵ Η ταυτόχρονη συμμετοχή της πνευματικής ελίτ και των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων αποτελούσε, σύμφωνα με τους οραματιστές αυτού του θεσμού, μια ισχυρή εγγύηση, αφενός, για τη διατήρηση ενός υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου και, αφετέρου, για την εξασφάλιση μιας πλατειάς κοινωνικής ακτινοβολίας και αποδοχής. Στην ευρύτερη περιοχή του γαλλικού νότου, η αναβίωση της τοπικής λογοτεχνίας, η λεγόμενη «κλασική αναγέννηση», η υποστήριξη και προβολή από ένα πλήθος τοπικών εντύπων και το γενικότερο αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις λαϊκές παραδόσεις –όπως για παράδειγμα η συστηματοποιημένη έρευνα για το δημοτικό τραγούδι– αποτέλεσαν, μεταξύ άλλων ευνοϊκές ιστορικές και πολιτιστικές συγκυρίες.

Στο πλαίσιο αυτό, οι παραλληλισμοί με την ελληνική αρχαιότητα πραγματοποιούνταν τόσο σε γεωγραφικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Ο Ernest Renan έβλεπε μια μικρή Ελλάδα στο γαλλικό νότο:

[...] η Προβηγκία είναι ο τόπος που προτιμώ όταν θέλω να ταξιδέψω πνευματικά στο παρελθόν. [Οι πόλεις] Arles, Montmajour, Saint-Gilles, Orange αποτελούν μέρος των κάδρων της φαντασίας μου για την αρχαιότητα [...] Η Ελλάδα είναι μακριά· αλλά έχουμε στον τόπο μας μια Ελλάδα εφάμιλλη της Αττικής και της Πελοποννήσου, αυτή η ακτογραμμή που ξεκινά από τις εκβολές του Ρήνου και φθάνει μέχρι την Vintimille, και ιδιαίτερα η Μασσαλία η οποία τόσο πολύ μοιάζει με τις ακτές της Ελλάδας που οι

θεατρικών παραστάσεων. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι Γάλλοι, χωρίς να αλλοιώνουν τη σημασία αυτής της λέξης, τη χρησιμοποιούν ως ουσιαστικό, δηλώνοντας emphaticά την έννοια της θεσμοθέτησης του λειτουργήματος αυτού στην Orange. Εμπνευστής και «χορηγός» των «Χορηγιών» της Orange υπήρξε ο Paul Mariéton.

⁴⁴ Το αρχαίο ρωμαϊκό θέατρο της Orange ανακατασκευάστηκε, κατόπιν πρωτοβουλίας του βουλευτή Maurice Faure, με κρατική χρηματοδότηση. Η παρουσία αρκετών πολιτικών προσώπων στις εκδηλώσεις του 1894 ήταν δηλωτική των κατευθύνσεων της επίσημης πολιτιστικής πολιτικής, κάτι το οποίο επισφράγισε με την επίσκεψή του το 1897 στην Orange ο ίδιος ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας Félix Faure. Βλ. Gaston de Bellefonds, «Le Théâtre Antique d'Orange», *La Revue Bleue*, 12 Σεπτεμβρίου 1903, σ. 350.

⁴⁵ Ένθερμοι υποστηρικτές αυτής της κίνησης υπήρξαν οι Anatole France, Octave Mirbeau και Romain Rolland. Βλ. επίσης το σχετικό μανιφέστο που δημοσιεύτηκε στην *Revue d'art dramatique* (5 Νοεμβρίου 1899).

ναύτες της Φωκαίας μπερδεύτηκαν νομίζοντας πως βρίσκονταν στον τόπο τους.⁴⁶

Η αρχαιολογική σημασία του χώρου σε συνδυασμό με το μεσογειακό κλίμα και τον υπαίθριο χαρακτήρα των εκδηλώσεων αυτών συνέθεταν το κατάλληλο σκηνικό που μετέφερε νοητά τους θεατές πολλούς αιώνες πίσω, θυμίζοντάς τους τις ρίζες τους. Παράλληλα, η δανεισμένη ως επί το πλείστον από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία και γραμματεία θεματολογία των θεατρικών και των λοιπών σκηνικών παραστάσεων έδινε το αντίστοιχο πολιτιστικό στίγμα. Πλήθος συγγραφέων γοητεύτηκαν από την ιδέα –ή την ψευδαίσθηση– ότι το πνεύμα του αρχαιοελληνικού θεάτρου θα μπορούσε να αναγεννηθεί.⁴⁷ Ήδη από το 1869, το ρωμαϊκό θέατρο της πόλης Orange φιλοξένησε την πρώτη θεατρική παράσταση, ενώ από το 1888 η αρχαία τραγωδία εισάγεται στον ετήσιο προγραμματισμό.⁴⁸ Στον ίδιο χώρο παρουσιάστηκαν από τον παρισινό θίασο της Comédie française στις 11 και 12 Αυγούστου 1894 ο *Οιδίπους Τύραννος* (σε μετάφραση του Jules Claretie) και η *Αντιγόνη* (σε μετάφραση των Meurice και Vacquerie) του Σοφοκλή πλαισιωμένες από την εκτέλεση του, πρόσφατα ανακαλυφθέντος, πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα και του έργου *Pallas-Athéné* [*Παλλάς-Αθηνά*] για φωνή και ορχήστρα (σε ποίηση του J. L. Croze) που ο Camille Saint-Saëns συνέθεσε ειδικά για την περίπτωση.⁴⁹ Η επιλογή της θεάς

⁴⁶ Ernest Renan, «Discours prononcé à la fête des Félîtres à Sceaux», *Journal des débats, Le Temps*, 22 Ιουνίου 1891, στο Ernest Renan, *Œuvres complètes*, τόμος 2, Henriette Psichari, επιμ., Calmann-Lévy, Παρίσι, χ.χ., σ. 1016.

⁴⁷ Η γλαφυρότητα των φαντασιώσεων του Pierre Louÿs είναι χαρακτηριστική: «[Ω!] Ημέρα του φωτός, πώς σε καρτερούμε! όπου, όχι στην γκρίζα και ακάθαρτη παρισινή φωτεινότητα, αλλά μπροστά στην αρχαία μεσόγειο, στη Μασσαλία, στο Αλγέρι, στην Αννάμπα, στην Καρχηδόνα, τα ευρύχωρα λευκά ημικύκλια, στρεφόμενα προς τη βαθυγάλαξη αυλαία της θάλασσας, θα υποδεχθούν τις πομπές που εκθάμβωναν [άλλοτε] την Κόρινθο...». Βλ. Pierre Louÿs, «Plaidoyer pour la liberté morale», *Mercure de France*, 24, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1897, σ. 11.

⁴⁸ Σύμφωνα με τον Michel Faure, η πρώτη θεατρική παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 21 Αυγούστου 1869, ενώ η πρώτη τραγωδία που ανεβάστηκε στις 11 Αυγούστου 1888 ήταν ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή με πρωταγωνιστή, έναν από τους δημοφιλέστερους ηθοποιούς στο είδος αυτό, τον Jean Mounet-Sully. Βλ. Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 210. Ο Léopold Lacour αναφέρει ότι το θέατρο της Orange εγκαινιάστηκε εκ νέου το 1869 με το ανέβασμα της όπερας *Joseph* του Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), ενώ η πρώτη θεατρική παράσταση αφορούσε το ανέβασμα της τραγωδίας *L'empereur d'Arles* με αρκετά τοπικά φολκλорικά στοιχεία ενός ποιητή της περιοχής ονόματι Alexis Mouzin. Βλ. Léopold Lacour, «La tragédie grecque au théâtre d'Orange», *Revue de Paris*, 1 Σεπτεμβρίου 1902, σ. 215. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις λεγόμενες chorégies της πόλης Orange βλ. Paul Mariéton, *Le Théâtre d'Orange et ses représentations*, Editions de la revue félibréenne, Παρίσι 1902.

⁴⁹ Η Jacqueline Gachet αναφέρει επίσης την παρουσίαση δύο αρχαίων κωμωδιών (*L'Hôte* των Paul Arène και Charles Monselet και *La Revanche d'Iris* του Paul Févier) πριν από την παράσταση της κάθε τραγωδίας. Βλ. Jacqueline Gachet, *Les représentations lyriques aux arènes de Béziers de 1898 à 1911*, Διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), Πανεπιστήμιο Παρισιού 4 (Σορβόνη), 1976, σ. 9. Τα έργα αυτά ήταν βέβαια περισσότερο αρχαϊζουσες σύγχρονες κωμωδίες παρά διασκευές αρχαίων σατιρικών δραμάτων, ενώ παράλληλα αποτελούσαν μέρος μιας γενικότερης πρακτικής «χρυσώσης του

Αθηνάς δεν ήταν τυχαία: η εμβληματική της μορφή ήταν απαραίτητη για την εγκαίνιαση των «σύγχρονων Παναθηναίων», ενώ η εξύμνηση των αρετών της τάξης, του μέτρου και της λογικής ενίσχυε την κοινή φαντασίωση μιας «νέας Αθήνας» στην πόλη του γαλλικού νότου.⁵⁰

Σε ένα αντίστοιχο πνεύμα κινήθηκαν και οι εκδηλώσεις στην πόλη Béziers της περιοχής Languedoc. Με πρωτοβουλία και την οικονομική υποστήριξη του εύπορου γαιοκτήμονα, υποπρόξενου στην Ισπανία και διευθυντή της τοπικής στρατιωτικής μπάντας Fernand Castelbon de Beauvhôtes, κατασκευάστηκε το 1897 μια μεγάλη αρένα προκειμένου να αναβιώσουν τα «υπαίθρια θεάματα» των αρχαίων Ελλήνων και των Ρωμαίων. Αν και ο χώρος δεν είχε κάποια αρχαιολογική σημασία, ο πλούσιος μαικήνας ήταν διατεθειμένος να αναζωογονήσει την πολιτιστική κίνηση της πόλης μέσα από τη διοργάνωση μεγαλεπήβολων εκδηλώσεων με την παράλληλη συνδρομή πολλών καλλιτεχνικών παραγόντων από την υπόλοιπη Γαλλία, αλλά και από το εξωτερικό. Η εκδήλωση που διοργάνωσε ο ίδιος το 1891 («La fête de Treilles» με έντονες αναφορές στις διονυσιακές γιορτές), στο πλαίσιο της υποδοχής ενός μουσικού συνόλου από την Βαρκελώνη, αποτέλεσε αφορμή για να εκφέρει τις φιλοδοξίες του σχετικά με τα υπαίθρια θεάματα:

Ήταν για μένα μια αποκάλυψη, ή μάλλον καλύτερα, μια εξήγηση της επιτυχίας που είχαν αυτά τα υπαίθρια θεάματα στους Έλληνες και στους Ρωμαίους. Δεν θα μπορούσαμε να αναβιώσουμε αυτά τα θεάματα στη Γαλλία, και ιδιαίτερα στο νότο ο οποίος δεν έχει να ζηλέψει σε τίποτα τον ήλιο της Αθήνας ή της Ρώμης [:] Πόσω μάλλον όταν ο μεσογειακός μας πληθυσμός οφείλει στις ένδοξες καταβολές του αυτή τη φυσική του τάση προς το ωραίο σε όλες του τις μορφές, την ικανότητά του να συγκινείται και, το πολυτιμότερο χάρισμα όλων, να καταλαβαίνει;⁵¹

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι βακχικές γιορτές είχαν επιζήσει σε πολλές περιοχές της Γαλλίας και ήταν άμεσα συνδεδεμένες με τα τοπικά χριστιανικά έθιμα και με τον

χαπιού» ώστε το μη εξοικειωμένο με τις αρχαίες τραγωδίες κοινό να αποδεχθεί ευκολότερα το θέαμα που του προσφερόταν. Η περιοδεία του θιάσου της Comédie française συνεχίστηκε και σε άλλες πόλεις του γαλλικού νότου: Μασσαλία (13 Αυγούστου 1888), Aix-Les-Bains (16 Αυγούστου) και Λυών (17 Αυγούστου). Βλ. Edmond Stoullig & Édouard Noël, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Charpentier, τόμος 20, Παρίσι 1895, σσ. 100-101.

⁵⁰ Το ποίημα του Croze ήταν άκρως διαφωτιστικό: «Η Προβηγκία είναι η κόρη της Ελλάδας [...] Οι παρθένες μας έχουν την ίδια γοητεία / Με αυτές των Παναθηναίων [...]», καταλήγοντας: «Ω Παλλάς Αθηνά [...] άφησε τον Παρθενώνα κι έλα σε μας [...] να αφυπνίσεις την ψυχή των αρχαίων θεών!». Βλ. Camille Saint-Saëns, *Pallas-Athéné*, Hymne, σπαρτίτο, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ., σσ. 9, 10, 12, 13.

⁵¹ Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 11.

τρύγο.⁵² Ωστόσο, οι φιλοδοξίες του Castelbon de Beauxhôtes δεν παρέμεναν στο πλαίσιο μιας απλής συμβολής στη διοργάνωση των τοπικών αγροτικών γιορτών. Αντίθετα, ο ίδιος θέλησε να παίξει έναν εκπαιδευτικό ρόλο, μέσα από την αναβίωση –έτσι τουλάχιστον όπως εκείνος τη θεωρούσε– των αρχαιοελληνικών και ρωμαϊκών υπαίθριων θεατρικών εκδηλώσεων. Με αυτόν τον τρόπο θεωρούσε ότι μπορούσε να μυήσει έναν πληθυσμό, μέχρι τότε αποκλεισμένο από την παρισινή καλλιτεχνική κίνηση, στην πλούσια θεατρική παράδοση της αρχαιότητας. Επίσης, μια καινοτομία των εκδηλώσεων αυτών σε σχέση με τις αντίστοιχες της Orange ήταν η έναρξή τους υπό το φως του απογευματινού ήλιου και η λήξη τους τις πρώτες βραδινές ώρες. Με αυτό τον τρόπο, η ταύτιση και εναρμόνιση με τον περιβάλλοντα χώρο λάμβανε έναν καθολικό χαρακτήρα. Εάν υπάρχει αρκετή δόση ρομαντισμού σε αυτές τις φιλοδοξίες του Castelbon de Beauxhôtes, ωστόσο ο ίδιος ήταν πραγματιστής και διέθεσε όλα τα απαραίτητα μέσα προκειμένου να προχωρήσει στην ολοκλήρωση των σχεδίων του.

Η συνάντησή του το 1897 με τον Camille Saint-Saëns, στο πλαίσιο μιας περιοδείας του τελευταίου στην περιοχή, λειτούργησε καταλυτικά προς την κατεύθυνση αυτή. Ο συνθέτης επισκέφτηκε τις αρένες και αφού δοκίμασε την ακουστική του χώρου, δέχτηκε να συνεργαστεί με τον πλούσιο μαικήνα στη διοργάνωση μουσικο-θεατρικών φεστιβάλ τους καλοκαιρινούς μήνες. Η συμμετοχή του Saint-Saëns σε αυτό το εγχείρημα μπορεί εκ πρώτης όψεως να ξαφνιάζει, καθώς ο ίδιος θεωρούσε τη γνώση της αρχαιοελληνικής παράδοσης προνόμιο μιας ελίτ, ωστόσο, όντας ο ίδιος μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες στη μουσική κίνηση της γαλλικής πρωτεύουσας, αφενός, φιλοδοξούσε να αυξήσει τη δημοτικότητά του και στην επαρχία και αφετέρου, του δινόταν η ευκαιρία να συμμετάσχει σε μια πρωτοποριακή για τα δεδομένα της εποχής διοργάνωση μουσικο-θεατρικών παραστάσεων όπου μπορούσε να αναπτύξει και να εφαρμόσει τις προσωπικές του τεχνικές και αισθητικές αναζητήσεις στον τομέα της προσέγγισης της ελληνικής αρχαιότητας. Η διδακτική χρήση των ελληνικών μύθων ήταν άλλωστε μια πρακτική ευρέως αποδεκτή από το κράτος και έβρισκε στο πρόσωπο του Saint-Saëns έναν ένθερμο υποστηρικτή.

⁵² «Στις 22 Ιανουαρίου πραγματοποιούνταν το 19^ο αιώνα σε πολλές περιοχές της Γαλλίας τελετές με έντονες αναφορές στις διονυσιακές γιορτές της αρχαιότητας» και όπου «ο διαχωρισμός της χριστιανικής από την παγανιστική παράδοση ήταν δύσκολος. [...] Μεταξύ της αρχαίας μυθολογίας, του τελετουργικού και της προώθησης του τοπικού κρασιού, η διαχωριστική γραμμή ήταν ασαφής. [...] Τον 20^ο αιώνα η πομπή του Αγίου Βικέντιου [...] συνέχιζε να αποτελεί φορέας των τοπικών παραδόσεων: οι βροντώδεις φανφάρες, οι άμαξες γεμάτες βαρέλια ή γλυκίσματα, ο μεταμφιεσμένος πληθυσμός, η αδελφότητα και η βακχική κοινωνία [...] συμμετείχαν σε αυτή την μαζική, λαϊκή και χαρούμενη γιορτή». Βλ. Nathalie Mahé, *Le Mythe de Bacchus*, Fayard, Παρίσι 1992, σσ. 320-321.

Το θεατρικό έργο *Déjanire* [*Δηιάνειρα*] του Louis Gallet, βασισμένο στην τραγωδία του Σοφοκλή *Τραχίνιοι* και στον *Ηρακλή Οιταίο* του Σενέκα και με μουσική συνοδεία του Saint-Saëns, εγκαινίασε στις 28 και 29 Αυγούστου 1898 τα υπαίθρια θεάματα στις αρένες της πόλης. Ο Louis Gallet σε επιστολή του προς τον Castelbon de Beauxhôtes διασαφήνισε εξ αρχής τις προθέσεις των δύο δημιουργών παραθέτοντας τα λεγόμενα του Μολιέρου: «[αυτό που θέλουμε να κάνουμε είναι] ένα ψυχαγωγικό έργο που να αποτελεί σύνθεση όλων των αντίστοιχων μεθόδων που χρησιμοποιεί το θέατρο».⁵³ Όπως είναι προφανές, το όλο εγχείρημα χαρακτηριζόταν από μια πομπώδη μεγαλειότητα σε όλους τους τομείς της παράστασης: εντυπωσιακά αρχαιοπρεπή σκηνικά, φανταχτερά κοστούμια, παρεμβολή ενός μπαλέτου και χρήση μιας διπλής μικτής χορωδίας (200 άτομα) και μιας ογκώδους ορχήστρας, η οποία, μεταξύ άλλων, αριθμούσε 100 έγχορδα, 25 τρομπέτες, 18 άρπες και όπου προστέθηκαν 2 τοπικές στρατιωτικές μπάντες. Η *Δηιάνειρα* συγκέντρωνε όλα τα απαραίτητα στοιχεία που εξασφάλιζαν μια σίγουρη θετική ανταπόκριση του κοινού. Η απλουστευμένη υπόθεση, ακολουθώντας πιστά τις οπερατικές συμβάσεις, επικεντρωνόταν στις ερωτικές σχέσεις του μυθικού ήρωα Ηρακλή και στην τραγική του κατάληξη. Αντίστοιχα, η μουσική ευθυγραμμιζόταν με το πομπώδες ύφος της παράστασης συνδυάζοντας τη μεγαλοπρέπεια με την απλότητα. Βασικός παράγων που επηρέασε όλες τις μετέπειτα μουσικές συνθέσεις ήταν η ακουστική του χώρου που δεν επέτρεπε την πυκνή γραφή, τους σύνθετους ρυθμούς και τις ηχοχρωματικές εκλεπτύνσεις, καθώς ο ήχος έπρεπε να φθάνει με τρόπο άμεσο και καθαρό στα αυτιά των θεατών. Το όλο θέαμα συμπλήρωνε ο χορός και η παντομίμα συνθέτοντας ένα είδος «συνολικού θεάματος» που ο Saint-Saëns είχε οραματιστεί.

Είναι φανερό ότι η προβαλλόμενη επιστροφή στην ελληνική αρχαιότητα πραγματοποιείτο μέσα από ένα πλέγμα αναφορών στην *comédie-ballet* του 17^{ου} και στη λυρική τραγωδία του γαλλικού 18^{ου} αιώνα. Παράλληλα, δόθηκε η ευκαιρία στον Saint-Saëns να παρουσιάσει τις απόψεις του σχετικά με τη σύγχρονη αναβίωση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών. Στο πλαίσιο αυτό, οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι απαγγέλλονταν από τους τραγουδιστές, ενώ η χορωδία, παρεμβαίνοντας σε καίρια σημεία της δράσης, αναλάμβανε το ρόλο του σχολιαστή.⁵⁴ Σε μια προσπάθεια να

⁵³ Michel Desbrieres, «Le Prométhée de Jean Lorrain et André Hérolde», *Études Fauréennes*, 20-21, 1983-4, σ. 8.

⁵⁴ Η χρήση της απαγγελίας σε συνδυασμό με άλλα λυρικά μέρη υποστηρίχθηκε έντονα από τον Saint-Saëns: «Αυτή η ανάμιξη των ασμάτων με την απαγγελία συναντάται στους αρχαίους Έλληνες και δεν είναι αντιαισθητικό όπως μερικοί υποστηρίζουν». Επιστολή του συνθέτη στον Pierre Gheusi (27

συνδυάσει την «αρχαιολογική πιστότητα» με τις πρακτικές ανάγκες της περίπτωσης, ο συνθέτης εφάρμοσε τις «καινοτομίες» αυτές οι οποίες όμως διατηρούσαν μια αμιγώς φορμαλιστική υπόσταση. Αφενός, ικανοποιούσαν τους ειδήμονες οι οποίοι διέκριναν μια τάση, έστω μορφολογικής, προσέγγισης του αρχαίου δράματος και αφετέρου, ανταποκρινόταν στην απαίτηση του κοινού για ένα εύληπτο ποιητικό κείμενο και μια μεγαλοπρεπή και απλοϊκή μουσική.

Ωστόσο, ήταν φανερό ότι αυτό που προσφερόταν στο φιλοθεάμον κοινό απείχε αρκετά από μια πραγματική αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου, έτσι τουλάχιστον όπως ο εύπορος μαικήνας τη φανταζόταν. Ο Jean-Michel Nectoux θεωρεί πως «το εύρος του ηχητικού όγκου των αρένων, ο λαϊκός χαρακτήρας του εγχειρήματος και η ανάγκη να χρησιμοποιηθούν τα τοπικά μουσικά σχήματα απέκλειαν κατηγορηματικά οποιαδήποτε απόπειρα, έστω και κατά προσέγγιση, αναπαράστασης των αρχαίων θεαμάτων».⁵⁵ Κατά την άποψή μας, το πρόβλημα δεν εστιάζεται στον λαϊκό χαρακτήρα αυτών των εκδηλώσεων,⁵⁶ καθώς γνωρίζουμε ότι οι αντίστοιχες εκδηλώσεις στην αρχαιότητα δεν ήταν προνόμιο μόνο μιας κοινωνικής και πνευματικής ελίτ, αλλά στις τελείως διαφορετικές ιστορικές, πολιτιστικές και κοινωνικές συνθήκες. Είναι αυτονόητο ότι οι αποκλίσεις που υπάρχουν μεταξύ του κοινού μιας γαλλικής επαρχιακής πόλης του 19^{ου} αιώνα και αυτού που παρακολουθούσε τις τραγωδίες στην Αθήνα και τη Ρώμη των αρχαίων χρόνων, είναι ποιοτικώς τεράστιες. Ως εκ τούτου, η οποιαδήποτε απόπειρα αναβίωσης του αρχαιοελληνικού θεάτρου, όσο «επιστημονικώς» σωστή κι αν αυτή θα αξίωνε ότι είναι, δεν θα μπορούσε να έχει ως αποδέκτη ένα κοινό το οποίο, αποξενωμένο από τη μακραίωνη παράδοσή του, δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί τα περαιτέρω συμφραζόμενα. Η στάση του απέναντι στις αρχαιοελληνικές αναφορές παρέμενε στο επίπεδο ενός ευλαβικού θαυμασμού, προϊόν μιας στοιχειώδους ουμανιστικής παιδείας

Νοεμβρίου 1913) βλ. Pierre Gheusi, *Cinquante ans de Paris: Mémoires d'un témoin (1889-1938)*, τόμος 3, Plon, Παρίσι 1939, σ. 204. Αντίθετα, ο Fétis υποστήριζε ότι στις αρχαίες τραγωδίες η εκφορά της φωνής γινόταν τραγουδιστά προκειμένου να διασφαλιστεί η απαιτούμενη ένταση που απαιτούσε η ακουστική των αρχαίων θεάτρων. Βλ. François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 394. Ανάλογη χρήση αυτής της τεχνικής θα κάνουν αργότερα ο Albert Roussel στην όπερα *La naissance de la lyre* [*Γέννηση της λύρας*] (1924) και ο Maurice Emmanuel στη *Salamine* [*Σαλαμίνα*] (1928).

⁵⁵ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990, σ. 204.

⁵⁶ Είναι εξάλλου γνωστό ότι στον αρχαίο διθύραμβο ο χορός απαρτιζόταν από πολίτες ερασιτέχνες μουσικούς τους οποίους επέλεγε ο εκάστοτε χορηγός. Βλ. Arthur Wallace Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, John Gould & D.M. Lewis, επιμ., Clarendon Press, Οξφόρδη² 1988, σ. 75-77. Ευχαριστώ θερμά τον Επίκουρο Καθηγητή κ. Ψαρουδάκη Στυλιανό για την ευγενική του διευκρίνιση στο θέμα αυτό. Παρόμοια επισήμανση κάνει και ο Fétis: Βλ. François-Joseph Fétis, *ό.π.*, σ. 404. Κατά αντίστοιχο τρόπο, ο Castelbon de Beauhôte χρησιμοποίησε τοπικούς ερασιτέχνες μουσικούς και χορωδούς ώστε να δώσει ενσυνείδητα έναν λαϊκό χαρακτήρα στις εκδηλώσεις αυτές.

και μιας απλής αποδοχής των προβαλλόμενων πολιτιστικών προτύπων, κάτι το οποίο ίσχυε άλλωστε και για το παρισινό κοινό. Στο πλαίσιο αυτό, η προσέλευσή του στις εκδηλώσεις αυτές καθοριζόταν από την αναζήτηση μιας ψυχαγωγίας διαφορετικής από αυτή που του προσέφερε η ζωή μιας επαρχιακής πόλης και από την περιέργεια που προκαλούσε αναμφισβήτητα μια πρωτότυπη για τα δεδομένα της εποχής σκηνική παράσταση. Κατά συνέπεια, οι εμπλεκόμενοι στη διοργάνωση των εκδηλώσεων αυτών όφειλαν να κρατήσουν αμείωτο το ενδιαφέρον και να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις του κοινού, από το οποίο άλλωστε εξαρτάτο η επιτυχία και η συνέχισή τους. Η κριτική που δημοσιεύτηκε σε τοπική εφημερίδα την επομένη των παραστάσεων ήταν άκρως ρεαλιστική:

[...] το έργο του Gallet, αν και καλά δομημένο, δεν αποτελεί παρά μια απόμακρη υπενθύμιση της μεγαλειότητας και της απλότητας των Ελλήνων τραγικών. [...] Αλλά αυτό που πρέπει να τονισθεί είναι ότι οι κοινότοπες σκηνές είχαν τη μεγαλύτερη επίδραση. Το μεγάλο πλήθος των θεατών, το εύρος που προσέδιδε ο υπαίθριος χώρος στις κινήσεις και στις φωνές των ηθοποιών, ανύψωνε την κάθε φράση και μετέτρεπε την πούλια σε χρυσό.⁵⁷

Η επιτυχία που σημείωσε ο θεσμός παρότρυνε τον Castellbon de Beauxhôtes να επαναλάβει την παράσταση της *Δηιάνειρας* την επόμενη χρονιά, ενώ ο Saint-Saëns κάλεσε τον μαθητή του Gabriel Fauré να συμμετάσχει και εκείνος στις εκδηλώσεις, προκειμένου ο τελευταίος να αναλάβει τη σύνθεση του έργου *Prométhée* [*Προμηθέας*] ώστε να παρουσιαστεί στο συγκεκριμένο χώρο το 1900. Η «συνταγή» των Gallet και Saint-Saëns θεωρήθηκε επιτυχημένη και οι παραγγελίες των έργων που δόθηκαν για τα επόμενα έτη κινήθηκαν στο ίδιο πνεύμα. Οι αναφορές στην ελληνορωμαϊκή μυθολογία και στα μεγάλα ιστορικά θέματα μαρτυρούσαν το πολιτιστικό στίγμα που επιθυμούσαν να δώσουν οι διοργανωτές. Ωστόσο, η θεματολογία αυτή, αν και είχε αρχικώς έναν «εκπαιδευτικό» χαρακτήρα, δεν

⁵⁷ *La Dépêche*, 30 Αυγούστου 1898, στο Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σσ. 47-48. Σε ένα άλλο κείμενό του, ο Nectoux σημειώνει εύστοχα: «[...] ήταν σαφές πως το ευρύ κοινό δεν προσερχόταν στις εκδηλώσεις αυτές για να ακούσει καλή μουσική, αλλά για να παρακολουθήσει ένα οπερατικό υπερθέαμα [...]» Βλ. Jean-Michel Nectoux, «Notes sur les spectacles musicaux aux Arènes de Béziers. 1898-1910», *150 ans de musique française. 1789-1939*, François Lesure, επιμ., Actes Sud, Arles 1991, σ. 155. Στο πλαίσιο αυτό, η αποδέσμευση των παραστάσεων της Béziers από τις, απόμακρες και στρυφνές για το ευρύ κοινό, αρχαιοελληνικές αναφορές και το ανέβασμα έργων από τη σύγχρονη θεατρική δημιουργία αποτέλεσαν αιτήματα που εκφράστηκαν από αρκετούς κριτικούς της εποχής. Μεταξύ αυτών βλ. Franc-Nohain, «A propos de Déjanire», *La Revue Blanche*, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1898, σσ. 228-230.

λειτουργούσε πάντα καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση. Ήδη ο *Προμηθέας* του Fauré, το λιμπρέτο του οποίου συνέταξαν από κοινού οι συμβολιστές Jean Lorrain (1855-1906) και André-Ferdinand Hérold (1865-1949), παρουσίαζε αρκετά σκοτεινά σημεία στη μυθολογική του ερμηνεία, γεγονός που προβλημάτιζε ιδιαίτερα τον Saint-Saëns.⁵⁸ Αντίστοιχα, δέκα χρόνια αργότερα (στις 21 και 23 Αυγούστου 1910) παρουσιάστηκε το έργο *Héliogabale* [*Ηλιογάβαλος*] του Déodat de Séverac (1872-1921) το οποίο και αυτό ήταν εμφανώς επηρεασμένο από την αισθητική *fin de siècle*. Ο μασσαλιώτης ποιητής Émile Sicard (1880-1921)⁵⁹ εμπνεύστηκε από την ιστορία του ρωμαίου αυτοκράτορα Μάρκου-Αυρήλιου-Αντωνίου ο οποίος επιχείρησε να εισάγει στη Ρώμη του 3^{ου} αιώνα μ.Χ. την οργιαστική λατρεία του θεού Ήλιου των Συρίων. Η αντιπαράθεση της ρωμαϊκής παρακμής με την άνοδο του χριστιανισμού, οι αναφορές στις ανατολικές θρησκείες και στην ελληνική αρχαιότητα συνθέταν μια περίπλοκη δράση με πολλούς συμβολισμούς. Αντίστοιχα, η μουσική ακολουθούσε τη γραφικότητα των εκάστοτε σκηνών με τη χρήση ανατολικών και αρχαιοελληνικών τρόπων, ύμνων της καθολικής εκκλησίας, ενώ, για πρώτη φορά, τοπικά παραδοσιακά όργανα⁶⁰ χρησιμοποιήθηκαν στην 3^η πράξη στην οποία παρεμβλήθηκε το μπαλέτο-μιμόδραμα *La résurrection d'Adonis* [*Η ανάσταση του Άδωνη*] του ποιητή Gabriel Boissy. Η ανάμιξη του Séverac –ενός συνθέτη που υποστήριζε την απλή και ανεπιτήδευτη προσέγγιση της ελληνορωμαϊκής μυθολογίας– στη σύνθεση αυτής της λυρικής τραγωδίας βασισμένης σε ένα κείμενο με έντονα τα σημάδια της –για την εποχή ξεπερασμένης– «λογοτεχνίας της παρακμής» του τέλους του 19^{ου} αιώνα προκαλεί προβληματισμούς. Μέσα όμως από αυτό το σύνθετο ιστορικο-φιλοσοφικό

⁵⁸ Σε επιστολή του στον Castelbon de Beauxhôttes (6 Ιουνίου 1900) ο Saint-Saëns αναφέρει: «Διάβασα τον *Προμηθέα*, είναι πολύ όμορφο, φοβάμαι όμως ότι το κοινό δεν θα καταλάβει και πολλά. Θα πρέπει να γίνει μια ιδιαίτερη προετοιμασία, δημοσιεύοντας πολλά επεξηγηματικά άρθρα που να διαφωτίζουν το λαό σχετικά με το μύθο του Προμηθέα και της Πανδώρας, μεταφράζοντας όλα αυτά τα ελληνικά ονόματα τα οποία δεν γνωρίζει. [...] Ένα κοινό που αποτελείται από τον πληθυσμό της Béziers και των περιχώρων, ένα κοινό βοσκών, αγροτών [...] θα πρέπει να συγκινηθεί από τη γενικότερη ομορφιά του πλαισίου και των σκηνικών, από μια ανάλαφρη και ηρωική δράση, και από μια μεγαλοπρεπή μουσική». Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 61. Περισσότερα για το έργο αυτό και τις συνθήκες παρουσιάσής του θα αναφέρουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

⁵⁹ Στο πλαίσιο της δεύτερης παρουσίασης του *Προμηθέα* του Fauré (στις 25 Αυγούστου 1901), ο Sicard είχε επεξεργαστεί το κείμενο για το μπαλέτο *Bacchus mystifié* τη μουσική του οποίου έγραψε ο Max d'Ollone (1875-1959).

⁶⁰ Πρόκειται για τα παραδοσιακά όργανα *tiple* και *tanor* (της οικογένειας του οξύαυλου) τα οποία αποτελούσαν μέρος του ενόργανου συνόλου με την ονομασία «cobla», ιδιαίτερα δημοφιλούς στη δημοτική μουσική της Καταλονίας αλλά και των περιοχών Languedoc και Roussillon της νότιας Γαλλίας. Η αξιοσημείωτη επιρροή ισπανικών φολκλορικών στοιχείων στην τοπική παράδοση και η ανάδειξή της από τον Séverac έρχεται να επιβεβαιώσει την πλατειά σύλληψη που είχε ο ίδιος για τη λατινογενή κληρονομιά της Γαλλίας καθώς και το προσωπικό του όραμα για μια συγχώνευση των μεσογειακών πολιτισμών.

πλέγμα, ο συνθέτης θέλησε να συμφιλιώσει τις δύο –κατά την άποψή του– πτυχές του γαλλικού πολιτισμού: τον παγανιστικό και τον χριστιανικό. Οι ανατολικές δοξασίες του *Ηλιογάβαλου* ανταποκρίνονταν στη μεσογειακή κουλτούρα του γαλλικού νότου χωρίς ωστόσο να ακυρώνουν τη χριστιανική ηθική και κοσμοθεωρία.⁶¹ Παράλληλα, η ανάμιξη αυτή των μυθολογιών και οι «φιλολογικές ιδιαιτερότητες» του κειμένου προσέφεραν γόνιμο έδαφος για μια δραματική ανάπτυξη γεμάτη αντιθέσεις και μεγαλειώδεις σκηνές ικανές να καθηλώσουν ένα κοινό το οποίο ωστόσο παρέμενε στην επιφάνεια χωρίς να προσπαθεί να αντλήσει περαιτέρω διδάγματα.

Σε ποιο βαθμό όμως επετεύχθη αυτή η αναβίωση του πνεύματος των αρχαιοελληνικών μυστηρίων την οποία φιλοδοξούσε με τόσο ζήλο ο Castelbon de Beauxhôtes; Τα σύνθετα θεάματα που παρουσιάστηκαν στις εκδηλώσεις της Béziers είχαν μια σαφή θεματική κατεύθυνση ευνοώντας κυρίως τις αναφορές στην ελληνορωμαϊκή μυθολογία. Ωστόσο, δεν εκδηλώθηκε καμία πρόθεση μιας πιστής και με επιστημονικά δεδομένα αποκατάστασης των αρχαίων μυστηρίων. Αλλά ακόμη και εάν κάτι τέτοιο είχε επιχειρηθεί σε οποιοδήποτε τομέα, θα συναντούσε, όπως διαπιστώσαμε, την επιφυλακτικότητα του κοινού. Οι ενθουσιώδεις απόψεις του πλούσιου μαικήνα παρέμεναν στην πρακτική τους εφαρμογή ασαφείς, αφήνοντας ο ίδιος πολλά περιθώρια μιας ευρύτερης πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας. Ως εκ τούτου, οι αντίστοιχες αναφορές λάμβαναν πλατιά γεωγραφικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά έχοντας όμως ως κοινό παρονομαστή τις λατινογενείς ρίζες των κατοίκων της περιοχής. Επιπλέον, η ανάγκη για μια άμεση επαφή με το κοινό οδήγησε σε μια επιφανειακή προσέγγιση, με αποτέλεσμα οι αναφορές αυτές, τόσο στο φιλολογικό και δραματικό, όσο και στο μουσικό επίπεδο να πραγματοποιούνται μέσα από τις συμβάσεις που ίσχυαν και στην όπερα. Οι μύθοι αποτελούσαν ως επί το πλείστον απλές αφορμές για μια συμβατική δραματική ανάπτυξη και η μουσική, ακολουθώντας τις ακουστικές ανάγκες του χώρου, εφάρμοζε πιστά μια συνταγή εντυπωσιακών ηχητικών μαζών προς τέρψη και συγκίνηση του ετερόκλητου πλήθους. Η μεγαλειώδης και πομπώδης ελληνική αρχαιότητα έβρισκε στο φεστιβάλ της Béziers την πλήρη πραγμάτωσή της απέχοντας αρκετά από αυτό που ο Claude

⁶¹ Ο ρόλος που ενδέχεται να έπαιξε η Εκκλησία δεν πρέπει να αγνοείται. Χαρακτηριστική είναι η επιστολή που έστειλε ο Fauré στη σύζυγό του (30 Αυγούστου 1901) παραπονούμενος για τη μικρή ανταπόκριση του κοινού στη δεύτερη παρουσίαση του *Προμηθέα*: «Το αποτέλεσμα εδώ ήταν μέτριο [...] Πολλοί λόγοι [συνέβαλαν] εκ των οποίων ο ένας ήταν εκκλησιαστικής φύσεως». Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Grasset, Παρίσι 1951, σ. 62. Αν και ο επίσημος διαχωρισμός Εκκλησίας και Κράτους είχε ήδη πραγματοποιηθεί το 1905, η επιρροή του κληρικαλισμού στη γαλλική επαρχία ήταν ακόμη έντονη και οι Séverac και Sicard σίγουρα την έλαβαν υπόψη τους για την παρουσίαση του *Ηλιογάβαλου*.

Debussy είχε οραματιστεί ως πραγματική έκφραση ενός θεάτρου προορισμένου για το λαό. Εκθέτοντας τις απόψεις του για το θεσμό του Λαϊκού θεάτρου [Théâtre populaire], ο συνθέτης διέβλεπε τις δυνατότητες που υπήρχαν εάν αναβίωνε το πραγματικό πνεύμα των αρχαίων τραγωδιών:

Δεν βρίσκουμε στον Ευριπίδη, στον Σοφοκλή, στον Αισχύλο όλες αυτές τις ανθρωπιστικές αξίες, τόσο απλά εκφρασμένες, τόσο φυσικά τραγικές, ώστε να μπορούν να κατανοηθούν από τις λιγότερο εκλεπτυσμένες και προκατειλημμένες ψυχές; [...] Δεν θα ήταν [αυτές] πιο κοντά στο λαό απ' ό,τι όλες αυτές οι ψυχολογικές και κοσμικές εκλεπτύνσεις του σύγχρονου ρεπερτορίου; [...] Ας ανακαλύψουμε εκ νέου την [αρχαιοελληνική] τραγωδία, αυξάνοντας το πρωτότυπο μουσικό της πλαίσιο μέσω της σύγχρονης ορχήστρας και μιας χορωδίας με αμέτρητες φωνές· χωρίς να λησμονούμε αυτό που θα μπορούσαμε να κερδίσουμε από τη χρήση της παντομίμας και του χορού, αναπτύσσοντας τη λαμπρή τους εκδήλωση στο μέγιστο, δηλαδή στο μέτρο ενός πλήθους.⁶²

Σε ένα άλλο άρθρο του, ο Debussy οραματιζόταν μια μουσική του υπαίθριου χώρου [musique de plein air], όχι όπως αυτή ακουγόταν από τις πλανόδιες μπάντες, αλλά μια μουσική σε πλήρη επικοινωνία και αρμονία με τη φύση:

Διαβλέπω τη δυνατότητα μιας μουσικής ειδικά γραμμένης για το ύπαιθρο, με πλατειές γραμμές και με φωνητική και οργανική τολμηρότητα, [μουσική] η οποία θα αιωρείται στις κορυφές των δέντρων, στο φως του ελεύθερου αέρα. Μια αρμονική διαδοχή που φαίνεται αφύσικη στο κλειστό πλαίσιο μιας αίθουσας συναυλιών, θα λάμβανε εκεί [στο ύπαιθρο] την πραγματική της αξία. Ίσως έτσι βρίσκαμε και τον τρόπο να απελευθερωθούμε από τις εμμονές μας με τη φόρμα και με την τονικότητα, οι οποίες, αυθαίρετα προσδιορισμένες, επιβαρύνουν τόσο αδέξια τη μουσική. [...] Πρέπει να γίνει κατανοητό ότι δεν πρόκειται για μια εργασία που αφορά τον «όγκο» αλλά το «υψηλό»: ούτε επίσης πρόκειται για ένα μονότονο παιχνίδι αντηχήσεων από επαναλαμβανόμενες κωδωνοκρουσίες, αλλά για μια προέκταση του αρμονικού ονείρου μέσω αυτών. Η μυστηριώδης συνεργασία μεταξύ των καμπυλών του αέρα, του θροΐσματος των φύλλων και του αρώματος των λουλουδιών θα είχε επιτευχθεί, εφόσον η μουσική μπορούσε να συγκεντρώσει όλα αυτά τα στοιχεία σε μια

⁶² Claude Debussy, «Pour le peuple. – M. Siegfried Wagner au Concert Lamoureux», *Gil Blas*, 2 Μαρτίου 1903, στο François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι 1987, σσ. 109-110.

φυσική συμφωνία μεταξύ τους έτσι ώστε να φαίνεται ότι συμμετέχει σε καθένα από αυτά... Και τελικά, θα μπορέσουμε να επαληθεύσουμε ότι μόνο η μουσική και η ποίηση είναι οι δύο τέχνες που κινούνται στο χώρο.⁶³

Ο ίδιος ο συνθέτης πάντως δεν φαίνεται να είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει κάποια από τις εκδηλώσεις στη Béziers. Σε μεταγενέστερο άρθρο του, αναφερόμενος στο έργο *Parysatis* του Saint-Saëns εκφράζει τη λύπη του που δεν μπόρεσε να ζήσει την εμπειρία μιας υπαίθριας παράστασης έτσι τουλάχιστον όπως ο ίδιος την είχε φανταστεί. Η κριτική του πάντως για το έργο του Saint-Saëns δείχνει ότι ο τελευταίος δεν είχε κινηθεί στη σωστή κατεύθυνση.⁶⁴ Συνοψίζοντας τις ιδέες του Debussy σχετικά με τη σύνθεση μιας μουσικής ειδικά προορισμένης για την υπαίθρια εκτέλεση, καθώς και το πνεύμα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας που έπρεπε να αποκατασταθεί και επιχειρώντας μια απλή σύγκριση με το θεσμό της Béziers, καταλήγουμε στα εξής:

α) η (φαινομενική) απλότητα των Ελλήνων τραγικών εκλήφθηκε και προβλήθηκε ως απλοϊκότητα,

β) η αύξηση του όγκου της ορχήστρας, της χορωδίας και η αξιοποίηση του χορού και της παντομίμας δεν πραγματοποιήθηκαν προκειμένου να προσεγγίσουν τη μεγαλειότητα, αλλά για να εκφράσουν το μεγαλόστομο,

γ) η πλήρης απελευθέρωση από ζητήματα αρμονίας και φόρμας δεν τέθηκε ως αίτημα παρά μόνο στο βαθμό που αυτή εξυπηρετούσε τις ακουστικές ανάγκες του χώρου.

Όσο για τη συγχώνευση της μουσικής με τη φύση που τόσο ποιητικά οραματίστηκε ο συνθέτης, αυτή παρέμεινε μια ανεκπλήρωτη φαντασίωση.

Οι αναφορές που ορισμένοι κριτικοί της εποχής έκαναν σχετικά με τη δυνατότητα ανάδειξης της πόλης Béziers ως το «γαλλικό Bayreuth» δεν πρέπει να

⁶³ Claude Debussy, «La musique en plein air», *La Revue blanche*, 1^η Ιουνίου 1901, στο *ό.π.*, σσ. 46-47, μερικώς αναδημοσιευμένο υπό τον τίτλο: «Considérations sur la musique en plein air», *Gil Blas*, 19 Ιανουαρίου 1903, στο *ό.π.*, σ. 76. Ο Lesure αναφέρει ότι μια πιο ανεπτυγμένη μορφή του άρθρου αυτού είχε στείλει ο συνθέτης το Δεκέμβριο του 1902 προς δημοσίευση στο περιοδικό *Renaissance latine* χωρίς ωστόσο τελικά να δει το φως της δημοσιότητας. Βλ. *ό.π.*, σ. 340. Το έντυπο *Renaissance latine* υποστήριζε ένθερμα την αναγέννηση της μεσογειακής κουλτούρας του γαλλικού νότου και, επομένως, των θεσμών που καθιερώθηκαν στην Orange, στην Béziers και στις άλλες πόλεις. Υπήρξε κάποιο στοιχείο που «ενοχλούσε» στο απορριφθέν εν λόγω άρθρο του Debussy; Η συναρπαστική ομοιότητα των απόψεων του Debussy με αυτές που είχε εκφράσει για το συγκεκριμένο θέμα ο Stéphane Mallarmé σημειώνεται από τον Nectoux στο Jean-Michel Nectoux, «Debussy et Mallarmé», *Cahiers Debussy*, 12-13, 1988-9, σ. 63.

⁶⁴ Claude Debussy, «Au Concert Colonne: MM. C. Saint-Saëns, Alfred Bachelet», *Gil Blas*, 16 Μαρτίου 1903, στο *ό.π.*, σ. 124. Ο Debussy αναφέρει ως χρονολογία πρώτης εκτέλεσης του έργου αυτού στη Béziers το 1892. Η χρονολογία αυτή είναι βεβαίως λανθασμένη –κάτι που φαίνεται να διέφυγε της προσοχής του Lesure– καθώς το εν λόγω έργο παίχτηκε στις 17 Αυγούστου 1902.

υποεκτιμούνται και να θεωρούνται μόνο από την εθνικιστική τους οπτική. Η Jacqueline Gachet αρνείται να δεχθεί οποιαδήποτε τέτοια πρόθεση από τη μεριά των διοργανωτών.⁶⁵ Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι οι ιστορικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της εποχής, αλλά και ορισμένα χαρακτηριστικά των εκδηλώσεων αυτών συνεργούσαν στη καλλιέργεια ενός ανάλογου του Bayreuth κλίματος. Η αντιβαγκνερική υστερία που χαρακτήρισε μεγάλο μέρος της γαλλικής μουσικής ζωής του τέλους του 19^{ου} αιώνα εκδηλώθηκε μέσω μιας γενικότερης πολιτισμικής ενδοσκόπησης και μιας εκ νέου ανακάλυψης της λόγιας αλλά και της λαϊκής παράδοσης. Ο ρόλος του Saint-Saëns σε αυτή την κατεύθυνση υπήρξε καθοριστικός, καθώς ο ίδιος συνέβαλλε με ποικίλους τρόπους στην απαγκίστρωση των γάλλων μουσικών από τα πρότυπα που ο Wagner με την τεράστια απήχηση του έργου του είχε καθιερώσει. Ως εκ τούτου, η αναζήτηση για μια μορφή δραματικής τέχνης με έντονα εθνικά χαρακτηριστικά ήταν κοινή για πολλούς συνθέτες εκείνης της περιόδου. Στο σημείο αυτό, είναι ενδιαφέρον να παραθέσουμε τη μαρτυρία του Georges Servières, βιογράφου του Saint-Saëns, σύμφωνα με την οποία η ιδέα διοργάνωσης ενός φεστιβάλ στη Γαλλία ανάλογου με αυτό του Bayreuth δεν ήταν άγνωστη στον συνθέτη. Κατά τη διάρκεια ενός δείπνου που ο Saint-Saëns παρέθεσε στους συνθέτες Nicolas Rubinstein και Eduard Lassen γύρω στα 1880, ένας από τους δύο καλεσμένους συζητώντας για τον Wagner φαίνεται να είπε:

Αυτό που με εντυπωσιάζει κυρίως στον Wagner είναι αυτή η δύναμη που έχει και έλκει στο Bayreuth τους περίεργους φιλότεχνους και τους μουσικόφιλους οι οποίοι προστρέχουν απ' όλη τη Γερμανία και το εξωτερικό... Εάν υποθέσουμε ότι την ίδια ιδέα εφαρμόσει ένας γάλλος συνθέτης, ο Gounod για παράδειγμα, ή ο φίλος μας ο Saint-Saëns, να ανεβάσει δηλαδή μια όπερα σε μια μικρή πόλη της Auvergne...⁶⁶ ποιο θα ήταν το αποτέλεσμα ενός τέτοιου εγχειρήματος;

Σύμφωνα με τον Servières, ο οποίος ήταν παρών σε αυτή τη συζήτηση, ο Saint-Saëns

παρέμεινε σιωπηλός αλλά μου φάνηκε ιδιαίτερα εντυπωσιασμένος από τη σκέψη αυτή.⁶⁷

⁶⁵ «[Ο Castelbon de Beauxhôtès] δεν είχε την αξίωση ούτε καν την επιθυμία να κάνει την Béziers το “γαλλικό Bayreuth” [...] Ήθελε απλώς όλοι οι κάτοικοι της πόλης καθώς και των περιχώρων να συμμετάσχουν σε αυτά τα θεάματα τα οποία άλλωστε ήταν προορισμένα γι’ αυτούς». Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 18.

⁶⁶ Περιοχή της κεντρικής Γαλλίας.

⁶⁷ Georges Servières, *Saint-Saëns*, Félix Alcan, Παρίσι 1930, σσ. 192-193.

Αν και ο Saint-Saëns δεν είχε εκφράσει ποτέ δημόσια μια τέτοια πρόθεση, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι συνεργαζόμενος στη διοργάνωση των εκδηλώσεων, σχεδόν είκοσι χρόνια αργότερα, στη Béziers είχε οπωσδήποτε υπόψη του τα λεγόμενα του καλεσμένου του. Ο ίδιος γνώριζε βέβαια ότι μια αξίωση για τη δημιουργία ενός θεσμού που να ανταγωνίζεται το Bayreuth θα ήταν παράλογη και παρακινδυνευμένη, ωστόσο δεν θα πρέπει να παραβλεφθούν οι προσωπικές του αισθητικές κατευθύνσεις και η γενικότερη επιρροή του διαμορφώνοντας τα γενικότερα χαρακτηριστικά που έλαβε ο θεσμός της Béziers και τα οποία ικανοποιούσαν σε ένα βαθμό το καθολικό αίτημα για επιστροφή στις ρίζες του γαλλικού πολιτισμού ως αντίδοτο στην επιβλαβή επιρροή της Γερμανίας. Η εγχώρια λόγια και λαϊκή παράδοση αποτέλεσαν τις κύριες φιλολογικές και μουσικές πηγές των έργων που γράφτηκαν ειδικά για την περίπτωση: η προτίμηση για θέματα εμπνευσμένα από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία, η σύμπραξη και υποστήριξη εκπροσώπων του λογοτεχνικού και ποιητικού ρεύματος της «κλασικής αναγέννησης» του γαλλικού νότου, οι έντονες αναφορές στη γαλλική λυρική τραγωδία του 18^{ου} αιώνα και η γενικότερη χρήση τοπικών φολκλορικών στοιχείων μαρτυρούσαν τον αισθητικό προσανατολισμό των εκδηλώσεων αυτών. Παράλληλα, η δημιουργία ενός σύνθετου έργου προορισμένου ειδικά για τον συγκεκριμένο χώρο, χωρίς να θέτει ρητώς εκ νέου το ζήτημα ενός συνολικού έργου τέχνης, εντούτοις εμπεριείχε σαφείς αναφορές στη συνύπαρξη και αλληλεπίδραση λυρικών, δραματικών και ορχηστικών στοιχείων με βασικό άξονα την δημιουργία ενός λαϊκού λυρικού θεάτρου.⁶⁸ Τέλος, η προβολή και απήχηση του θεσμού και η κινητοποίηση μεγάλου μέρους θεατών από όλη τη χώρα κατέστησαν το θεσμό αυτό έναν πολιτιστικό πόλο έλξης, τέτοιοι ώστε ο, έστω και εκ των υστέρων, παραλληλισμός με τον αντίστοιχο θεσμό που καθιέρωσε ο Wagner να είναι αναπόφευκτος.

Είναι φανερό ότι η γενικότερη εθνική αφύπνιση, ως άμεσος αντίκτυπος της ταπεινωτικής ήττας των Γάλλων στον γαλλοπρωσικό πόλεμο, είχε και τις ανάλογες εκδηλώσεις στο χώρο της μουσικής. Στο πλαίσιο αυτό, οι αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα δεν στερούνταν ιδεολογικού περιεχομένου.

⁶⁸ Να σημειώσουμε ότι ορισμένες τεχνικές του Wagner δεν απουσίαζαν από τα έργα που γράφτηκαν ειδικά για το θεσμό αυτό. Μεταξύ αυτών, τα οδηγητικά μοτίβα ήταν τα πλέον δημοφιλή καθώς η χρήση τους εξασφάλιζε την αμεσότητα και σαφήνεια των μουσικών συμβολισμών που επιχειρούσε να μεταδώσει ο εκάστοτε συνθέτης.

Γ. Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας

Είναι σχεδόν αυτονόητο για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα ότι το ζήτημα της εθνικιστικής έξαρσης που παρατηρείται στη Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα είναι άμεσα συνδεδεμένο με την βαθύτατη επιρροή της γερμανικής μουσικής και ειδικότερα της πολυσχιδούς προσωπικότητας του Wagner. Αυτό είχε ήδη γίνει αντιληπτό από τους ιστορικούς των αρχών του 20^{ου} αιώνα: ο Romain Rolland αναφέρει χαρακτηριστικά ότι, από το 1885 και για τα επόμενα 10 τουλάχιστον χρόνια, το έργο του Wagner

είχε μια άμεση ή έμμεση επιρροή σε όλο το φάσμα της καλλιτεχνικής διανοήσης, ακόμα και στα θρησκευτικά και ηθικά ζητήματα που απασχολούσαν την ελίτ της παρισινής κοινωνίας. [...] Δεν εθίγοντο μόνο μουσικά ζητήματα· οι διάφορες κρίσεις για τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη φιλοσοφία εξετάζονταν από τη βαγκνερική άποψη. [...] Εν ολίγοις, είχε αναπτυχθεί μια ολόκληρη κοσμοθεωρία με βάση τη σκέψη του Bayreuth.¹

Ένα στοιχείο που θα πρέπει σε αυτό το σημείο να ληφθεί σοβαρά υπόψη, είναι ο τρόπος με τον οποίο διαδίδεται και ερμηνεύεται το ιδεολογικό και αισθητικό περιεχόμενο της βαγκνερικής σκέψης. Όπως σημειώνει εύστοχα ο Erwin Korppen, η συνάφεια μεταξύ φιλοσοφίας και αισθητικών θεωριών στο βαγκνερικό μουσικό δράμα δεν ήταν πάντοτε σαφής, καθώς σε αυτό συνέβαλλε το γεγονός ότι

για καθαρά γλωσσικούς λόγους, πολλοί άνθρωποι εκείνης της εποχής δεν είχαν άμεση πρόσβαση στα γραπτά του Wagner, αλλά συχνά τα γνώριζαν μόνο από δεύτερο ή ακόμα και από τρίτο χέρι, συνήθως υπό την επήρεια των θερμών συζητήσεων που πραγματοποιούνταν στα διάφορα σαλόνια και στα καφενεία.

Υπό το πρίσμα αυτό, ο ίδιος θεωρεί ότι

ο βαγκνερισμός δεν συνιστά μια αυθεντική πρόσληψη του Wagner, αλλά μια απόπειρα αναγωγής μιας από τις

¹ Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, Hachette, Παρίσι 1908, σ. 216.

ανώτερες ιδιοφυΐες του αιώνα στον πολιούχο των εκάστοτε αναζητήσεων.²

Στην προκειμένη περίπτωση, είτε βαθιά κατανοηθείς, είτε παρεξηγημένος, ο Wagner είχε μια τεράστια απήχηση σε όλους τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Γαλλίας, κυρίως στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, επιφέροντας τεράστιους κλυδωνισμούς στο εσωτερικό της γαλλικής μουσικής, καθώς έμελλε να επηρεάσει βαθύτατα όλους τους τομείς της μουσικής δημιουργίας. Η παντοδυναμία της γερμανικής μουσικής, ήδη επιβεβαιωμένη από την παράδοση του «κλασικού» 18^{ου} και του «ρομαντικού» 19^{ου} αιώνα, έβρισκε το επιστέγασμά της στον Wagner, οι αισθητικές θεωρίες και οι συνθετικές πρακτικές του οποίου αποτέλεσαν το πεδίο έντονων διαμαχών. Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η εγχώρια μουσική δημιουργία εκείνης της περιόδου διακατεχόταν από ένα «υπαρξιακό σύνδρομο». Μια έρευνα για τη γαλλική μουσική που πραγματοποίησε ο Paul Landormy αποκάλυψε ότι ακόμα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δεν υπήρχε μια σαφής κοινή γραμμή μεταξύ των συνθετών σχετικά με το θέμα αυτό. Απευθυνόμενος σε ορισμένους από τους σημαντικότερους συνθέτες εκείνης της εποχής, ο γάλλος μουσικολόγος έθεσε το εξής ερώτημα:

Σε τι συνίσταται ακριβώς το να είναι κάποιος γάλλος στη μουσική; Υπάρχει όντως μια μουσική παράδοση την οποία μπορούμε να αποκαλούμε γαλλική; Από πού ξεκινά αυτή η παράδοση; [...] Και επιτέλους, πού βρισκόμαστε ετούτη τη στιγμή;³

Είναι χαρακτηριστικό ότι η απάντηση του γερμανοτραφούς και δηλωμένου βαγκνεριστή Vincent d'Indy απέρριπτε την παρουσία εθνικών στοιχείων, όχι μόνο στη γαλλική, αλλά και γενικότερα στη μουσική δημιουργία του κάθε λαού: «Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει γαλλική μουσική, και γενικότερα δεν υφίσταται εθνική μουσική».⁴ Ο ίδιος αναγνώριζε μόνο μια «χρoιά» η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί γαλλική, η οποία όμως παρέμενε απροσδιόριστη. Στον αντίποδα του d'Indy βρισκόταν ο Alfred Bruneau, ο οποίος δήλωνε «εθνικιστής στην τέχνη»,⁵ ενώ

² Erwin Koppen, «Wagnerism as Concept and Phenomenon», μτφρ. Erika & Martin Swales, *Wagner Handbook*, Ulrich Müller & Peter Wapnewski, επιμ., Harvard University Press, Cambridge 1992, σσ. 350-351.

³ Paul Landormy, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 13, 26 Μαρτίου 1904, σ. 394.

⁴ Ο.π.

⁵ Ο.π., σ. 395.

η απλότητα, η εγκαρδιότητα, η αμεσότητα, η ειλικρίνεια και η δραματικότητα συγκαταλέγονταν κατά τον ίδιο στις αρετές της γαλλικής μουσικής. Αντίστοιχα, ο Romain Rolland σημείωνε ότι στη μουσική υπήρχε μόνο ένα «γαλλικό πνεύμα». Αυτό συνίστατο στη διαύγεια, τη λογική και την τάξη που όριζε η κατά τον ίδιο φορμαλιστική θεώρηση της μουσικής, ως ένα έργο ζωγραφικής ή αρχιτεκτονικής, εν αντιθέσει με τους γερμανούς οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη μουσική ως μια γλώσσα ψυχολογική.⁶ Τόσο ο Henri Duparc, όσο και ο Paul Dukas σημείωναν την ανυπαρξία της γαλλικής μουσικής, εντούτοις θεωρούσαν το δημοτικό τραγούδι ως το στοιχείο εκείνο που μπορούσε να εξασφαλίσει έναν εθνικό χαρακτήρα. Ο Duparc έλεγε χαρακτηριστικά: «Σήμερα δεν υπάρχει γαλλική μουσική! Χάσαμε κάθε εθνικό στοιχείο· θα πρέπει να ανατρέξουμε στην πηγή του δημοτικού τραγουδιού».⁷ Τέλος, ο Debussy έθετε τα πράγματα ξεκάθαρα:

Η γαλλική μουσική [...] είναι η διαύγεια, η κομψότητα, η απλή και ανεπιτήδευτη απαγγελία· πάνω απ' όλα, η γαλλική μουσική θέλει να δώσει *ευχαρίστηση*. Couperin, Rameau, ιδού οι πραγματικοί Γάλλοι. [...] Η μουσική ιδιοφυΐα της Γαλλίας είναι κάτι σαν την φαντασία στην ευαισθησία. [...] Θα πρέπει να απαλλάξουμε τη μουσική από κάθε επιστημονικό τέχνασμα. Η μουσική θα πρέπει με ταπεινό τρόπο να επιδιώκει την *ευχαρίστηση*. [...] Η υπερβολική περιπλοκή συνιστά το αντίθετο της τέχνης.⁸

Οι θεωρίες του Debussy δεν θα πρέπει να θεωρούνται μόνο μέσω του «ηδονιστικού» χαρακτήρα τους, αλλά να ερμηνεύονται στη βάση μιας αντίδρασης ενάντια στο γερμανικό πνεύμα που είχε κυριεύσει τη μουσική δημιουργία και από το οποίο οι γάλλοι συνθέτες δύσκολα μπορούσαν να απεμπλακούν. Η αναφορά στον Couperin και στον Rameau –κυρίαρχες μορφές της γαλλικής μουσικής παράδοσης– πραγματοποιείται προκειμένου να δώσει το έναυσμα για μια ενδοσκόπηση των

⁶ Paul Landormy, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 14, 2 Απριλίου 1904, σ. 424. Να σημειώσουμε ότι ο Rolland θεωρούσε τη σχέση των Γάλλων με τη μουσική επιφανειακή, εν αντιθέσει με τους Γερμανούς στους οποίους η μουσική αποτελεί μια φυσική εκδήλωση της σκέψης τους. Κατηγορώντας τα επίσημα μουσικά ιδρύματα της χώρας του για το σχολαστικό και αρτηριοσκληρωτικό τους πνεύμα, ο ίδιος παρατηρούσε ότι το καλλιτεχνικό αισθητήριο των Γάλλων είναι περισσότερο ανεπτυγμένο στη λογοτεχνία και στο θέατρο, παρά στη μουσική. Βλ. Romain Rolland, *ό.π.*, σ. 86.

⁷ Paul Landormy, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 13, 26 Μαρτίου 1904, σ. 397.

⁸ Paul Landormy, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 14, 2 Απριλίου 1904, σ. 422.

γάλλων συνθετών και την επανάκτηση των πραγματικών και αγνών αξιών του γαλλικού μουσικού αισθητηρίου.

Κοινό συμπέρασμα της έρευνας αυτής είναι η βαθιά κρίση της γαλλικής μουσικής δημιουργίας, η εξασθένηση –αν όχι εξαφάνιση– των στοιχείων της γαλλικής μουσικής παράδοσης, γεγονός που ενδόμυχα σχετιζόταν με την παντοδυναμία της γερμανικής μουσικής. Η κατάσταση αυτή είχε ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα πυροδοτήσει ποικίλες αντιδράσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η δημιουργία της Société Nationale de Musique στις 25 Φεβρουαρίου 1871 ερχόταν να καλύψει ένα τεράστιο κενό που είχε δημιουργηθεί από τον πλήρη υποβιβασμό της γαλλικής μουσικής, τόσο στο επίπεδο της σύνθεσης, όσο και σε αυτό της εκτέλεσης. Κεντρική φυσιογνωμία της S.N.M. υπήρξε ο Camille Saint-Saëns ο οποίος φιλοδοξούσε, μέσα από τη διοργάνωση συναυλιών, να ανακτήσει το χαμένο γόητρο της εγχώριας μουσικής παράδοσης, αλλά κυρίως να προβάλλει το έργο των σύγχρονων γάλλων συνθετών στο ευρύ κοινό, του οποίου οι γνώσεις για τη λόγια μουσική εκείνη την εποχή περιορίζονταν στους μεγάλους γερμανούς δασκάλους του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα.⁹ Η προσπάθεια αυτή φαίνεται από μια πρώτη προσέγγιση υγιής και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αξιοσέβαστη και απόλυτα θεμιτή. Ωστόσο, οι ιστορικές συγκυρίες που περιβάλλουν την ίδρυση της S.N.M. δεν μπορούν να παραβλεφτούν, καθώς είχαν περάσει μόλις πέντε μήνες από την ήττα του Ναπολέοντα στον γαλλοπρωσικό πόλεμο και η οποία σηματοδότησε το τέλος της Δεύτερης Αυτοκρατορίας και την άνοδο της Τρίτης Δημοκρατίας. Η νίκη της Γερμανίας στο πολιτικο-στρατιωτικό επίπεδο –με την προσάρτηση της Αλσατίας και ένα κομμάτι της Λορραίνης (επικυρωμένη με τη συνθήκη της Φρανκφούρτης στις 10 Μαΐου 1871)– ερχόταν να ενδυναμώσει την, ήδη από καιρό, πολιτιστική της εισβολή στο γαλλικό έδαφος. Επιπλέον, το 1876 εκδίδεται στη Γαλλία το κείμενο του Wagner «Eine Kapitulation» (WWV 102) (1873)¹⁰ όπου σατιρίζονται η γαλλική πολιτική κατά τη διάρκεια του πολέμου και ο γαλλικός πολιτισμός. Υπό αυτές τις συνθήκες, η «δαιμονοποίηση» του Wagner ήταν αναπόφευκτη με αποτέλεσμα την εκδήλωση ενός

⁹ Τα υπόλοιπα ιδρυτικά μέλη της S.N.M. ήταν οι: César Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Théodore Dubois, Paul Taffanel και Romain Bussine. Έμβλημα της S.N.M. υπήρξε η ρήση: «Ars Gallica».

¹⁰ Πρόκειται για το λιμπρέτο μιας κωμωδίας σε «αρχαίο ύφος» (κατά το πρότυπο του Αριστοφάνη) για την οποία ο συνθέτης δεν έγραψε μουσική. Το κείμενο εκδόθηκε υπό τον τίτλο: «Richard Wagner et les Parisiens» (δεν αναφέρεται μεταφραστής), στο έντυπο *L'Eclipse* στις 3 Σεπτεμβρίου 1876. Βλ. John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*, Isolde Vetter, επιμ., Schott, Mainz 1986, σσ. 501-503.

πλήθους ακραίων συμπεριφορών τις οποίες η μουσική ιστοριογραφία έχει καταγράψει.

Ο Michael Strasser υποστηρίζει ότι η ίδρυση και η δραστηριότητα της S.N.M. δεν είχαν ως αφετηρία μια αντιγερμανική στάση, αλλά, αντιθέτως, αποτελούσαν εύγλωττες ενδείξεις του ανοικτού και προοδευτικού πνεύματος που διέκρινε τα μέλη της. Κύριος στόχος της ήταν «η δημιουργία ενός εύρωστου και διακριτού γαλλικού μουσικού ύφους» και «η ανανέωση της γαλλικής κοινωνίας μέσω της προώθησης της “σοβαρής” μουσικής». Ωστόσο, όπως και ο ίδιος παρατηρεί, το γεγονός ότι οι νέοι γάλλοι συνθέτες ακολούθησαν σε πολλές περιπτώσεις τη γερμανική αισθητική και τεχνοτροπία, με αποκορύφωμα τους δηλωμένους βαγκνεριστές Vincent d’Indy και τους υπόλοιπους μαθητές του César Franck, οδήγησε στην ανάπτυξη ενός είδους προστατευτισμού και στην αναπόφευκτη ρήξη εντός των κόλπων της S.M.M.¹¹ Η τελευταία εκδηλώθηκε ανοικτά το 1886 (15 χρόνια μετά την ίδρυσή της) όταν, κατόπιν πιέσεων του Vincent d’Indy καθώς και άλλων μελών οι οποίοι επιθυμούσαν την παρουσία και ξένων συνθετών στα προγράμματα της S.N.M., ο Saint-Saëns υπέβαλλε την παραίτησή του. Ο Strasser αρνείται μεν κατηγορηματικά την εθνικιστική υπόσταση της λειτουργίας της S.N.M., ωστόσο δεν φαίνεται πρόθυμος να αναγνωρίσει ότι η εκδήλωση της επιθυμίας των Γάλλων να αναπτύξουν ένα αμιγώς γαλλικό ύφος, αντάξιο της γερμανικής κλασικής παράδοσης, αλλά και ότι η αδυναμία της πραγματοποίησής του χωρίς την κακή αφομοίωση ξένων επιρροών, υποκρύπτει μια εθνικιστική ιδεολογία. Είναι χαρακτηριστικό ότι αρκετά αργότερα, έχοντας πλέον λάβει μια απόσταση ασφαλείας από τα επίμαχα γεγονότα του 1886, ο ίδιος ο d’Indy παραδεχόταν απροκάλυπτα ότι,

όντας ανίκανη η επίσημη εκπαίδευση να αφομοιώσει τα οφέλη από τις βαγκνερικές μεταρρυθμίσεις, χρειαζόταν ένα άλλο έδαφος προκειμένου να υποδεχτεί το νέο σπόρο και ένα άλλο κλίμα ώστε αυτός να βλαστήσει και να αποδώσει καρπούς. Αυτό το έδαφος ήταν η *Société Nationale de Musique*· αυτό το κλίμα ήταν οι μαθητές του César Franck.¹²

¹¹ Βλ. Michael Strasser, «The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of *L’Invasion germanique* in the 1870s», *19th Century Music*, XXIV/3, Άνοιξη 2001, σ. 251.

¹² Vincent d’Indy, *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*, Delagrave, Παρίσι 1930, σ. 37.

Κατά συνέπεια, ακόμα και αν ο Saint-Saëns κρατούσε εξ αρχής αποστάσεις από μια ενδεχόμενη εθνικιστική ιδεολογία –πράγμα που αργότερα διαψεύστηκε κατηγορηματικά– ωστόσο η ίδρυση της S.N.M. αποκτούσε ακούσια μια εθνικιστική διάσταση, μαρτυρώντας τα αμφίρροπα συναισθήματα λατρείας και μίσους που καλλιεργούσαν οι Γάλλοι για την γερμανική μουσική και ιδιαίτερα για το έργο του Wagner.

Αυτό το κλίμα προστατευτισμού διατηρήθηκε και υποστηρίχθηκε σε διαφορετικό βαθμό από πολλές προσωπικότητες του μουσικού κόσμου, ενώ ενισχύθηκε παράλληλα από μια ανάκαμψη του ενδιαφέροντος για τη γαλλική μουσική του 18^{ου} αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό, τοποθετείται η κριτική έκδοση των απάντων του Jean-Philippe Rameau από μια ομάδα ειδικών με επικεφαλής τους Saint-Saëns και Charles Malherbe. Μεταξύ των ετών 1895 και 1927 είχε εκδοθεί από τον οίκο Durand σχεδόν το σύνολο των έργων του Rameau, ορισμένα από τα οποία ζωντάνεψαν ξανά στις αίθουσες συναυλιών και στις λυρικές σκηνές.¹³ Πέρα από το σημαντικό μουσικολογικό ενδιαφέρον που παρουσίαζε αυτή η πρωτόγνωρη για τα δεδομένα της εποχής εκδοτική πρωτοβουλία, είναι ωστόσο αδύνατο αυτή η συντονισμένη προσπάθεια ανάδειξης και προβολής του έργου ενός από τους σημαντικότερους γάλλους συνθέτες να αποκοπεί από ορισμένα εθνικιστικά συμφραζόμενα. Σύμφωνα με τον Debussy, στο πρόσωπο του Rameau συνοψίζονταν οι όλες γαλλικές αρετές τις οποίες οι συμπατριώτες του συνθέτες όφειλαν να ακολουθήσουν και να διαιωνίσουν, αντί να αντιγράφουν ξένες προς τη φύση τους μορφές έκφρασης:

Λυπούμαι για το γεγονός ότι η γαλλική μουσική
ακολούθησε για πολύ καιρό μια οδό που, με δόλιο τρόπο,
την απομάκρυνε από αυτή τη διαύγεια στην έκφραση, την
ακρίβεια και τη σύμπτυξη στη φόρμα, ιδιαίτερες και

¹³ Ο Saint-Saëns ανέλαβε την επιμέλεια των εκδόσεων που αφορούσαν: το σύνολο της μουσικής για πληκτροφόρα (1895), τη μουσική δωματίου (1896), τις καντάτες (1897) και τα μοτέτα (1898-1899), ο Vincent d'Indy τις όπερες *Hippolyte et Aricie* (1900) (έργο που παρουσιάστηκε το 1908 στην Opéra του Παρισιού), *Dardanus* (1905) (το οποίο διηύθυνε ο ίδιος στις παραστάσεις που δόθηκαν τον Δεκέμβριο του 1907 στην Opéra της πόλης Dijon, γενέτειρας του Rameau) και *Zaïs* (1911), ο Paul Dukas επίσης τις όπερες *Les Indes galantes* (1902) (αποσπάσματα της οποίας παίχτηκαν στα Concerts Colonne το Δεκέμβριο του 1904) και *La princesse de Navarre* (1906), ο Auguste Chapuis την όπερα *Castor et Pollux* (1903) (της οποίας οι δύο πρώτες πράξεις παρουσιάστηκαν την ίδια χρονιά στη Schola Cantorum υπό τη διεύθυνση του d'Indy), ο Alexandre Guilmant τα έργα *Les fêtes d'Hébé* (1904) και *Le temple de la gloire* (1909), ο Debussy το έργο *Les fêtes de Polymnie* (1908), ο Georges Marty την κωμική όπερα *Platée* (1907), ο Reynaldo Hahn τα έργα *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1910) και *Naïs* (1927) και ο Henri Büsser τα έργα *Pygmalion*, *Les surprises de l'amour*, *Anacréon* και *Les sybarites* (1913).

δηλωτικές ιδιότητες του γαλλικού πνεύματος. [...] Διαθέτουμε μια αγνή γαλλική παράδοση στο έργο του Rameau, φτιαγμένη από μια λεπτή και ευχάριστη τρυφερότητα, από σωστούς τονισμούς, [...] χωρίς αυτή να τείνει προς το γερμανικό βάθος.¹⁴

Οι αναφορές του Debussy σχετικώς με τις εγγενείς ιδιότητες της γαλλικής μουσικής σε αντιδιαστολή με αυτές άλλων εθνών (στη συγκεκριμένη περίπτωση των Γερμανών) αποτελούν μέρος ενός ευρύτερου ζητήματος το οποίο είχε προκύψει και απασχολήσει τη ρομαντική γενιά. Ποικίλες θεωρίες που έβλεπαν το φως της δημοσιότητας απέδιδαν στη μουσική τέχνη εθνικά χαρακτηριστικά τα οποία η σύγχρονη ιστοριογραφία όφειλε να λάβει υπόψη.¹⁵ Στην περίπτωση της Γαλλίας, το αίτημα για έναν επαναπροσδιορισμό της εθνικής μουσικής ταυτότητας εκφράστηκε, αφενός στον τομέα της δημοτικής παράδοσης με τη συστηματοποιημένη συλλογή δημοτικών τραγουδιών,¹⁶ αφετέρου, στο χώρο της λόγιας παράδοσης με την εκ νέου ανακάλυψη του Rameau και των άλλων δασκάλων του γαλλικού 18^{ου} αιώνα. Η αναζήτηση αυτή διατηρήθηκε με την ίδια ένταση και στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Όπως σημειώνει η Jane Fulcher, «κατά την προπολεμική περίοδο, το θέμα της γαλλικής μουσικής ως εκδήλωση της “εθνικής ψυχής” [“âme nationale”], ή των πολιτισμικών αρετών της “γαλλικής φυλής”, καθίστατο σε μεγάλο βαθμό μια κοινή ιδεολογία. Εκείνη την εποχή, αυτή καθώς και άλλες παρεμφερείς ιδέες, υιοθετημένες και τροποποιημένες από την εθνικιστική πολιτική Δεξιά, εθεωρούντο ευρέως βάσιμες και, στο πλαίσιο ενός συνεχώς μεταβαλλόμενου πολιτικού κλίματος, θεμιτές».¹⁷ Ο ρόλος που έπαιξε προς την κατεύθυνση αυτή η βαγκνερική υστερία ήταν καταλυτικός. Ήδη από το 1888, ο συνθέτης Ernest Chausson, διαβλέποντας τους κινδύνους που εγκυμονούσε η τυφλή υπακοή στις βαγκνερικές αρχές, εξέφρασε το

¹⁴ Claude Debussy, «À la Schola Cantorum», *Gil Blas*, 2 Φεβρουαρίου 1903, στο François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι 1987, σ. 91. Ο συνθέτης δεν παρέλειπε σε κάθε ευκαιρία να θέσει με κατηγορηματικό τρόπο το αίτημα για ανάκτηση των δεσμών με τη γαλλική παράδοση: «Εδώ και ενάμισι αιώνα είμαστε άπιστοι στην εθνική μουσική παράδοσή μας [...] από την εποχή του Rameau κι έπειτα δεν διαθέτουμε πλέον μια αμιγώς γαλλική [μουσική] παράδοση». Βλ. Claude Debussy, «Enfin seuls!...», *L'intransigeant*, 11 Μαρτίου 1915, στο ό.π., σ. 266.

¹⁵ Μεταξύ αυτών, ιδιαίτερα δημοφιλείς ήταν οι απόψεις του θεωρητικού François-Joseph Fétis (1784-1871) μια από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της γαλλικής μουσικολογίας του 19^{ου} αιώνα. Στο σημαντικό του πόνημα *Histoire générale de la musique* (5 τόμοι, 1869-76) δήλωνε σαφέστατα ότι «η ιστορία της μουσικής είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένη με την εκτίμηση των ιδιαίτερων ιδιοτήτων των φυλών-εθνών [races] που την καλλιέργησαν». Βλ. François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, τόμος 1, Firmin Didot, Παρίσι 1869, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. i.

¹⁶ Βλ. το κεφάλαιο I.B: «Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων».

¹⁷ Jane Fulcher, *French Cultural Politics and Music: From The Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1999, σ. 213.

περίφημο (και αμετάφραστο) απόφθεγμα: «Il faut se dewagneriser».¹⁸ Αντίστοιχα, για τον Debussy, όπως και για πολλούς ομοϊδεάτες του, τα χαρακτηριστικά της γαλλικής μουσικής βρισκόντουσαν σε πλήρη αντίθεση με τα αντίστοιχα της γερμανικής. Το αίτημα για την ανάκτηση και προβολή τους ήταν όχι μόνο καλλιτεχνικής φύσης, αλλά αποκτούσε πλέον και εθνική σημασία.

Σε αυτό το σημείο, οι επικλήσεις στις λατινογενείς ρίζες του γαλλικού πολιτισμού έγιναν, ίσως περισσότερο από ποτέ, επίκαιρες. Ο Debussy ήταν κατηγορηματικός: «Εδώ και αρκετά χρόνια υπακούμε σε επιρροές όπου ο Βορράς σε συνεννόηση με το Βυζάντιο καταπνίγουν το διαυγές και ευγενές λατινικό μας πνεύμα».¹⁹ Ήταν αυτονόητο ότι η Γερμανία αποτελούσε, εκείνη την εποχή, την πηγή των επιβλαβών βόρειων επιρροών, υπεύθυνων για την αλλοίωση των ουμανιστικών αξιών που η Γαλλία επάξια κληρονόμησε από την αρχαιότητα. Στο πλαίσιο αυτό, οι εγγενείς ιδιότητες της γαλλικής μουσικής κατανοήθηκαν και προβλήθηκαν ως φυσική μετουσίωση των χαρακτηριστικών του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Αυτές, σε μουσικό επίπεδο, συνοψίζονται στις εξής: απλότητα, αμεσότητα, λακωνικότητα και διαύγεια στην έκφραση, λιτότητα και οικονομία των μέσων και μια γενικότερη αίσθηση ευγενούς κομψότητας, ισορροπίας, τάξης και αρμονικών αναλογιών. Αρκετοί συνθέτες και ιστορικοί των αρχών του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποίησαν μια ή περισσότερες από τις παραπάνω ιδιότητες προκειμένου να σκιαγραφήσουν τα βασικά χαρακτηριστικά του γαλλικού μουσικού πνεύματος, ανεξαρτήτως της διαφορετικής κατανόησης που αυτές τύχαιναν σε κάθε περίπτωση. Στο πλαίσιο αυτό, οι πιο ακραίες τοποθετήσεις έκαναν σαφές ότι ο γερμανικός ρομαντισμός, σε όλες του τις εκφάνσεις και με αποκορύφωμα τον Wagner, ήταν ξένος προς τη φύση και την έκφραση του γαλλικού πνεύματος.

Αυτό όμως που φαίνεται να ενόχλησε περισσότερο τους πολέμιους του γερμανού συνθέτη ήταν η αξίωση του τελευταίου να προσεγγίσει μέσω του έργου του το αρχαιοελληνικό δράμα. Η προσωπική ενασχόληση του Wagner με την ιστορία, τη

¹⁸ Επιστολή προς τον φίλο του Paul Poujaud. Βλ. Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Seghers, Παρίσι 1967, σ. 174.

¹⁹ Επιστολή προς τον Gabriele d'Annunzio (12 Ιουνίου 1913), βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993, σ. 322. Η αναφορά του Debussy στο Βυζάντιο πραγματοποιείται στο πλαίσιο της θεώρησης της ιστορικής αυτής περιόδου ως φέρουσας έντονα τα σημάδια ενός διανοητικού κορεσμού και μιας υπερβολικής εκλέπτυνσης. Βλ. τη χρήση του όρου «byzantinisme» [«βυζαντινισμός»] που κάνει ο Paul Radiot στην υποσημείωση 55 του κεφαλαίου 2.B.iv. του πρώτου μέρους, σ. 64. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Radiot θεωρούσε χαρακτηριστικό του «μουσικού βυζαντινισμού» τη συνεχή μελωδία και το leitmotiv, τεχνικές που ο Wagner είχε εισάγει στα μουσικά του δράματα. Βλ. Paul Radiot, «Notre Byzantinisme», *La Revue Blanche*, 28, Φεβρουάριος 1894, σ. 124.

γραμματεία και τη μυθολογία της ελληνικής αρχαιότητας, σε συνδυασμό με την ιδιάζουσα αφομοίωση των βαθύτερων εννοιών του αρχαιοελληνικού πνεύματος στα μουσικά του δράματα, έπαιξαν έναν αποφασιστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση. Ο σφετερισμός της πολιτιστικής κληρονομιάς των αρχαίων Ελλήνων από έναν Γερμανό δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτός στην, προσφιλή σε μια εθνικιστική ιδεολογία, μερίδα γάλλων διανοούμενων. Ως εκ τούτου, προκειμένου να διασφαλιστεί η υποτιθέμενη γνήσια πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, τα επιχειρήματα κατά των αρχαιοελληνικών επιρροών στο έργο του Wagner επικεντρώθηκαν σε δύο επίπεδα: αφενός, σε αυτό της θεματολογίας, αφετέρου, σε αυτό της γενικότερης τεχνικής και αισθητικής υπόστασης των μουσικών του δραμάτων. Όπως αναφέρει ο Ulrich Müller,

από μια επιφανειακή εξέταση, όλες οι όπερες και τα μουσικά δράματα του Wagner είναι μεσαιωνικά, με την έννοια ότι, χωρίς εξαιρέσεις, λαμβάνουν χώρα σε ένα μεσαιωνικό σκηνικό ή διασκευάζουν μεσαιωνικά θέματα. Αυτό το στοιχείο έπαιξε έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στις μετέπειτα στάσεις απέναντι στο έργο του Wagner. Ωστόσο, το μεσαιωνικό χαρακτηριστικό ήταν σε μεγάλο βαθμό παρόν μόνον στους χαρακτήρες, τα κοστούμια και τη δομή της πλοκής· αφορούσε λιγότερο το περιεχόμενο και το μήνυμα.²⁰

Είναι χαρακτηριστικό ότι η μεσαιωνική θεματολογία διατρέχει όλα τα αντιβαγκνερικά γραπτά του Debussy και αποτελεί ένα μείζον επιχείρημα κατά της στρυφνής, μεταφυσικής και αποξενωμένης από τις ανθρώπινες ευαισθησίες, τέχνης του Wagner.²¹ Αντίστοιχα, η άσκοπα περίπλοκη και στομφώδης έκφραση του δριμύτατα κατακριτέου βαγκνερικού leitmotiv αποτελεί, σύμφωνα με τον γάλλο συνθέτη, το βασικό χαρακτηριστικό που διακρίνει τη γερμανική μουσική σκέψη.²² Το ζήτημα της σχέσης μουσικής και λόγου κατέχει επίσης κεντρική θέση σε πολλά

²⁰ Ulrich Müller, «Wagner and Antiquity», μτφρ. Stewart Spencer, *Wagner Handbook*, ό.π., σσ. 231-232.

²¹ Βλ. ιδιαίτερα το άρθρο του «Impressions sur la Tétralogie à Londres», *Gil Blas*, 1^η Ιουνίου 1903, στο François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, ό.π. σσ. 180-184.

²² Αυτή η αντίληψη ήταν έντονα καλλιεργημένη στους κόλπους της γαλλικής μουσικής κριτικής ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Με αφορμή το ανέβασμα της κωμικής όπερας του Émile Paladilhe (1844-1926), *Le Passant* το 1872 στην Opéra Comique, ο κριτικός Paul Bernard σημείωνε χαρακτηριστικά: «Δυστυχώς, σχεδόν όλοι οι νέοι συνθέτες μας φιλοδοξούν τον ασπασμό της σύγχρονης γερμανικής μούσας και τούτη η μούσα μου φαίνεται πολύ λιγότερο κόρη του Απόλλωνα και περισσότερο συγγενής του κ. Wagner και των λοιπών συστασιωτών. Από αυτήν απορρέει αυτό που θα ονόμαζα η σχολή του “μουσικού λαβύρινθου”». Βλ. Paul Bernard, «Théâtre nationale de l’opéra-comique», *Revue et Gazette musicale*, 39/17, 28 Απριλίου 1872, σ. 130, στο Michael Strasser, ό.π., σ. 241.

αντιβαγκνερικά επιχειρήματα. Ένας από τους επιφανέστερους μουσικοκριτικούς της εποχής, ο Camille Bellaigue, σημείωνε ότι η ποίηση στο βαγκνερικό μουσικό δράμα ήταν καταδικασμένη στην αφάνεια εξαιτίας μιας αδηφάγου παρτιτούρας, στοιχείο που κατά τον ίδιο κατέλυε οριστικά το αρχαίο ιδεώδες.²³

Το, έχον βαθιές φιλολογικές καταβολές, γαλλικό πνεύμα απέρριπτε αυτή την καταφανή υποβάθμιση του λόγου από την, ομολογουμένως γοητευτική, μουσική τέχνη του Wagner. Οι λατινογενείς καταβολές της γαλλικής τέχνης απέκρουαν τη σύνθετη έκφραση, τους περίπλοκους συμβολισμούς, τη συναισθηματική αμετροέπεια, των σκοτεινών και μεταφυσικών βαγκνερικών μουσικών δραμάτων, στοιχειωμένων από θρυλικές ανθρώπινες φιγούρες. Ο Wagner απομάκρυνε τους Γάλλους από την απλή και ανεπιτήδευτη τέχνη, την άμεση και υγιή έκφραση καθαρών και ανθρώπινων συναισθημάτων και τις διαχρονικές ουμανιστικές αλήθειες, ενώ παράλληλα διέφθειρε το καλλιτεχνικό γούστο και δίχασε τον μουσικό κόσμο, δημιουργώντας μια κλίκα εστέτ που υποστήριζε τυφλά τις θεωρίες και το έργο του. Η επιρροή του ήταν βλαβερή όχι μόνο για την εξέλιξη της γαλλικής μουσικής, αλλά και για τη γενικότερη πνευματική διάβρωση και κατάπτωση της εποχής. Σε αυτό το σημείο, σημαντικό ρόλο φαίνεται να έπαιζαν και οι απόψεις του Nietzsche σχετικά με την προσωπικότητα και το έργο του Wagner, έτσι όπως αυτές εκφράστηκαν στα: *Der Fall Wagner* [*Η Περίπτωση Βάγκνερ*] (1888) και *Nietzsche contra Wagner* [*Νίτσε εναντίον Βάγκνερ*] (1888, εκδόθηκε το 1895). Οι αλληπάλληλες μεταφράσεις των έργων αυτών στη Γαλλία²⁴ έδωσαν αναμφισβήτητα τροφή στους πολέμιους του γερμανού συνθέτη και συνέβαλλαν σημαντικά στην απομυθοποίησή του. Η περίφημη αποστροφή του γερμανού φιλόσοφου της περίπλοκης και παρακμιακής τέχνης του Wagner και ο εκθειασμός του «μεσογειακού φωτός», έτσι όπως αυτό εκδηλωνόταν στην *Carmen* του Georges Bizet, εμπεριείχαν έντονους συμβολισμούς και έπαιζαν έναν αποφασιστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση. Είναι πολύ πιθανό ο Debussy να γνώρισε τα εν λόγω γραπτά του Nietzsche, καθώς σε αρκετά σημεία η επιχειρηματολογία του φαίνεται να αντηχεί τις απόψεις του γερμανού φιλοσόφου.²⁵

²³ Βλ. Camille Bellaigue, «Les époques de la musique. L'Antiquité», *Revue des Deux Mondes*, 15 Οκτωβρίου 1899, σσ. 830-831.

²⁴ Αναφέρουμε ενδεικτικά τα: Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner, un problème musical*, μτφρ. Daniel Halévy & Robert Dreyfus, A. Schulz, Παρίσι 1893 και Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles, Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist*, μτφρ. Henri Albert, Mercure de France, Παρίσι 1899.

²⁵ Η πρώτη μετάφραση αποσπασμάτων του έργου *Nietzsche contra Wagner* δημοσιεύτηκε το 1897 στο *La Revue Blanche*, έντυπο στο οποίο λίγα χρόνια αργότερα (συγκεκριμένα την 1^η Απριλίου 1901) ο

Όπως σημειώνει ο Robin Holloway: «[...] ο Hanslick μισούσε τον Wagner λόγω της επίθεσής του ενάντια στις κλασικές αξίες: ο Nietzsche και ο Debussy μισούσαν τον Wagner λόγω της επίθεσής του ενάντια στους ίδιους».²⁶ Ο σεβασμός στην ιδιοφυΐα του Wagner ήταν και για τους δύο καλλιτέχνες δεδομένος, στο βαθμό όμως που δεν θα οδηγούσε σε μια πλήρη υποταγή και μια άκριτη στάση απέναντι στο έργο του. Γενικότερα, ο Debussy φαίνεται να διαγράφει μια αντίστοιχη πορεία με αυτή του Nietzsche, αποστρεφόμενος το «βαγκνερικό» του παρελθόν. Η θεώρηση του βαγκνερικού μουσικο-ποιητικού έργου ως ένα σύμπτωμα της παρακμής του δυτικού πολιτισμού αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο της σκέψης τους.²⁷ Αντίστοιχα, η επιστροφή σε απλές και ανεπιτήδευτες μορφές έκφρασης (έτσι όπως τις εφάρμοζαν οι αρχαίοι Έλληνες) προέβαλλε ως μείζον αίτημα για το μέλλον της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Παράλληλα, ένα άλλο στοιχείο που συνέβαλλε στην ανάπτυξη ενός καλλιτεχνικού προστατευτισμού υπήρξε η άνοδος του αντισημιτισμού στα τέλη του 19^{ου} αιώνα η οποία εκφράστηκε και με μουσικούς όρους. Η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα επιβεβαιώνει:

Η ονειροπόλα και μελαγχολική νότα ήταν πάντα ξένη [προς τη μουσική των Ελλήνων]. Το συναισθηματικό και παθητικό στοιχείο που εμπεριέχεται στην [μουσική] τέχνη τους φαίνεται πως προήλθε από τους Σημίτες, έθνος άκρως υποκειμενικό [...] Η έντονη έκφραση της χαράς, του πόνου, του ενθουσιασμού είναι απωθητική για το λεπτό και λιτό γούστο του Έλληνα. Τους τόνους αυτούς τους δανείζεται από τη μουσική της Λυδίας και τη Φρυγίας και αρέσκεται στο να υπενθυμίζει τη βάρβαρη προέλευσή τους.²⁸

ίδιος ο Debussy άρχισε να αρθρογραφεί. Βλ. Friedrich Nietzsche, «Nietzsche contre Wagner», μτφρ. H. Lasvignes, *La Revue Blanche*, 13, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1897, σσ. 167-173.

²⁶ Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, Eulenburg, Λονδίνο 1979, σ. 15. Στο εν λόγω βιβλίο, ο Holloway αναπτύσσει τις απόψεις του για την ιδιότυπη σχέση των δύο δημιουργών και για το πώς τελικά ο Debussy αποτελεί για τον ίδιο τον πλέον βαγκνεριστή συνθέτη.

²⁷ «Ο Wagner, για να εκφραστούμε με τη μεγαλοστομία που του αρμόζει, ήταν ένα όμορφο ηλιοβασίλεμα το οποίο εμείς εκλάβαμε ως ανατολή...». Βλ. Claude Debussy, «L'influence allemande sur la musique française», *Mercure de France*, Ιανουάριος 1903, στο François Lesure, επιμ., *ό.π.*, σ. 67. Αντίστοιχα, ενώ στη *Γέννηση της Τραγωδίας* ο Nietzsche έβλεπε στο πρόσωπο του Wagner την ελπίδα για την αναγέννηση του γερμανικού πολιτισμού στο πρότυπο της προσωκρατικής εποχής, στην *Περίπτωση Βάγκνερ* τον θεωρούσε ως τον κατεξοχήν μουσικό της γερμανικής «décadence».

²⁸ François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 1, Annoot-Braeckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 37. Αργότερα, ο μουσικολόγος Louis Laloy επιβεβαίωνε: «Η μουσική της [αρχαίας] Ελλάδας είχε δύο παραδόσεις: η μια ήταν η κλασική αυτόχθον και η άλλη ήταν ξένης προέλευσης και την οποία μπορούμε χωρίς αναχρονισμούς να αποκαλέσουμε ρομαντική [...]». Βλ. Louis Laloy, «Amphion», *La Revue des deux mondes*, 1^η Αυγούστου 1931, σ. 703.

Το αντικειμενικό και ακριβές μουσικό αισθητήριο των αρχαίων Ελλήνων βρισκόταν σε πλήρη αντίθεση με την υποκειμενική και διαχυτική «βάρβαρη» τέχνη.²⁹ Ο παραλληλισμός ήταν αναπόφευκτος. Το γαλλικό πνεύμα έπρεπε να αντιμετωπίσει, όχι μόνο τη ρομαντική εισβολή της άλλης πλευράς του Ρήνου, αλλά και έναν εσωτερικό εχθρό που νόθευε την αγνή και διαυγή έκφρασή του. Στο πλαίσιο αυτό, οι αντισημιτικές απόψεις του, κατά τ' άλλα γερμανοτραφούς, Vincent d'Indy έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια ακραίων φυλετικών ιδεολογιών και στον τομέα της μουσικής.³⁰

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι αρκετοί επιφανείς συνθέτες της εποχής έδειξαν ψυχραιμία και κράτησαν αποστάσεις από την ανάπτυξη αυτής της αμιγώς εθνικιστικής ιδεολογίας. Τόσο ο Debussy, όσο και οι Fauré, Ravel, Kœchlin και Roussel υποστήριξαν –ακόμη και μετά την τραυματική εμπειρία του Α' Παγκοσμίου Πολέμου– τη διαφύλαξη των ιδιαιτεροτήτων της γαλλικής μουσικής ταυτότητας χωρίς να παρασυρθούν σε ακραίες τοποθετήσεις. Σε μια έρευνα του εντύπου *La Grande Revue* σχετικά με την επιρροή του Wagner στη γαλλική μουσική, ο Albert Roussel πρότεινε το δρόμο της ενδοσκόπησης:

[...] όσον αφορά το θέμα των επιρροών όπου είναι δύσκολο να αγνοήσει κανείς το ζήτημα των εθνοτήτων, θα ήταν ευχής έργον η γαλλική μουσική να τείνει να ενσαρκώσει, με ρητό και έντονο τρόπο, την ιδιοφυΐα του έθνους μας, τις ιδιότητες της διαύγειας, της οξύνοιας, της ευαισθησίας, της λαμπερής και ειλικρινούς ευθυμίας, που διαμορφώνουν την καλλιτεχνική μας κληρονομιά.³¹

Το βασικό πρόβλημα της γαλλικής μουσικής δεν ήταν τόσο οι ξένες επιρροές καθ'αυτές, όσο ο τρόπος και ο βαθμός με τον οποίο αυτές επιδρούσαν και αλλοίωναν την ιδιοτυπία της. Κατά συνέπεια, ο δογματισμός που υποβόσκει σε ορισμένες απόψεις του Debussy δεν πρέπει να ερμηνευθεί στη βάση οποιασδήποτε εθνικιστικής

²⁹ Ο Charles Maurras επιβεβαίωνε: «Ενδείκνυται να ονομάζεται “βάρβαρο” ό,τι είναι ξένο προς τα κλασικά γράμματα, όχι μόνο ως προς τον κοινό ελληνο-ρωμαϊκό θησαυρό, αλλά και ως προς τα υψηλά ανθρωπιστικά ιδανικά». Βλ. Charles Maurras, Raymond De La Tailhède, «Un débat sur le romantisme», *Revue Encyclopédique*, 26 Δεκεμβρίου 1896, στο Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, Παρίσι 1952, σσ. 62-63. Βλ. τις αντίστοιχες δηλώσεις του Charles Maurras για την «ελληνικότητα» του Pierre Louÿs στο κεφάλαιο 2.Γ του πρώτου μέρους: «Η “επαναφορά στην τάξη” και η “κλασική αναγέννηση”», σ. 73.

³⁰ Σε αυτό το σημείο, δεν πρέπει να υποτιμάται και ο ρόλος που έπαιξε το δοκίμιο του Wagner *Das Judentum in der Musik* [*Ο Ιουδαϊσμός στη Μουσική*] (1850) το οποίο εκδόθηκε στα γαλλικά υπό τον τίτλο *Le Judaïsme dans la musique*, (J. Sannes, Βρυξέλλες 1869).

³¹ «Wagner et nos musiciens, opinion d'Albert Roussel», *La Grande Revue*, 10 Απριλίου 1909, στο Nicole Labelle, επιμ., *Albert Roussel, Lettres et Écrits*, Flammarion, Παρίσι 1987, σ. 230.

ιδεολογίας, αλλά ως μια έντονη διαμαρτυρία για τη δουλοπρεπή και τυφλή υπακοή της γαλλικής μουσικής πλειοψηφίας στις αλλότριες δυνάμεις. Στην ουσία ο Debussy υποστήριζε –και μέσω του έργου του– την κριτική στάση απέναντι σε αυτές τις επιρροές και τη γόνιμη αφομοίωσή τους στο εθνικό μουσικό ιδίωμα:

Το να πιστέψει κανείς ότι οι έμφυτες ιδιότητες του πνεύματος ενός έθνους μπορούν αβλαβώς να μεταβιβασθούν σε ένα άλλο έθνος, αποτελεί ένα σφάλμα το οποίο αλλοίωσε συχνά τη μουσική μας [...] Καλύτερο θα ήταν [τις ιδιότητες αυτές] να τις αντιπαραβάλλουμε με τις δικές μας, χωρίς να αλλάξουμε τον τρόπο σκέψης μας. Με αυτόν τον τρόπο θα εμπλουτίζαμε την κληρονομιά μας.³²

Αντίστοιχα, ο Charles Kœchlin, αναφερόμενος στην «ελληνικότητα» του Fauré, ταύτιζε τις εγγενείς πνευματικές ιδιότητες των αρχαίων Ελλήνων με αυτές που όφειλαν να διαιωνίσουν οι γάλλοι συνθέτες:

[...] κανείς δεν είναι περισσότερο γάλλος διότι ακριβώς είναι έλληνας, καθώς η πιο ευγενής τέχνη των Γάλλων συνεχίζει στην αγνή γραμμή που χάραξαν οι Αθηναίοι. Πιστεύω ότι οι νέοι μας [συνθέτες] θα αφήσουν ένα έργο διαρκές εφόσον είναι ταυτόχρονα ρομαντικοί και κλασικοί, μέσω αυτής της, αγαπητής στον Verlaine, συνεργασίας μεταξύ της φαντασίας και της λογικής, και αυτού του καθοριστικού τρόπου να αφομοιώνουμε τις αλλότριες συμβολές [...].³³

Αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα του γαλλικού πνεύματος –να απορροφά και να ενσωματώνει αρμονικά αλλότρια στοιχεία– την οποία επικαλούνται οι Debussy και Kœchlin δεν απέχει από την ανάλογη ιδιότητα του αρχαιοελληνικού δαιμονίου. Όσον αφορά τη μουσική, ο Gevaert παρατηρούσε:

[...] μια από τις ισχυρότερες ικανότητες του ελληνικού πνεύματος [...] συνίσταται στον εξελληνισμό των δανεισμένων από έναν ξένο πολιτισμό διανοητικών στοιχείων.³⁴

³² Claude Debussy, «Fin d'année», *S.I.M.*, 15 Ιανουαρίου 1913, στο François Lesure, επιμ., *ό.π.*, σ. 225.

³³ Charles Kœchlin, «Le Théâtre», *La Revue Musicale*, Οκτώβριος 1922-23, σσ. 46-47.

³⁴ François Auguste Gevaert, *ό.π.*, σ. 184. Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο, ο συγγραφέας André Gide απέδιδε την «κλασική τελειότητα» της γαλλικής τέχνης και ιδιαίτερα της λογοτεχνίας «[...] χωρίς αμφιβολία, όπως ακριβώς και η Ελλάδα, σε μια ευτυχή σύμπραξη εθνών, σε μια ανάμιξη για την οποία

Οι Γάλλοι ως πνευματικά τέκνα των αρχαίων Ελλήνων όφειλαν να ακολουθήσουν το παράδειγμά τους. Κάθε απόπειρα αποπροσανατολισμού ή αμφισβήτησης των εθνικών τους ιδιοτήτων έπρεπε να αποκρούεται με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο. Ωστόσο, σε ένα μεταγενέστερο κείμενό του, ο Kœchlin αρνούμενος, ακόμα και μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, να υποκύψει σε μια τυφλή εθνικιστική ιδεολογία, εκφέρει μια επιχειρηματολογία που στηρίζεται σε αμιγώς μουσικούς όρους, στην οποία όμως εξακολουθεί να διακρίνεται μια έπαρση και ένας δογματισμός:

[...] θα ήταν λυπηρό η συμπάθειά μας [για τη γαλλική μουσική] να καθοριστεί από ένα είδος εθνικιστικής έπαρσης και όχι από την ίδια την αλήθεια: θα ήταν ενοχλητικό οι κριτικοί μας να παραμείνουν κηλιδωμένοι από αυτό το *μίσος* στο επίπεδο του οποίου δεν επιθυμούμε να πέσουμε. [...] Εδώ δεν σκοπεύουμε να εκθειάσουμε τον εθνικισμό μας, αλλά να προσδιορίσουμε αυτά που συνθέτουν ένα αρμονικό σύνολο. Η τέλεια διαύγεια της τέχνης, η αφθονία της σκέψης, η ευστροφία, η λαμπρή διάνοια, αποτελούν ασύμπτωτα του πνεύματος, ιδανικά τα οποία δεν ενσαρκώνει ολοκληρωτικά. Θα επιθυμούσαμε τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη να τα προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο. Έχει συχνά ειπωθεί ότι αυτές οι ιδιότητες ανήκουν στη Γαλλία. Το γεγονός ότι τις επικαλούμαστε για τη μουσική μας δεν δηλώνει πρόθεση μιας αποκλειστικής και αλαζονικής αποθέωσης της χώρας μας, αλλά αποτελεί ένδειξη μιας σωστής καθοδήγησής της. Άλλωστε, επιθυμούμε η επιρροή της Σχολής αυτής να ασκηθεί και σε άλλους λαούς, όπως ακριβώς ευεργετικά ασκήθηκε άλλοτε η επιρροή της Ελλάδας. Και δεν σημαίνει ότι επειδή ήμασταν σε πόλεμο με τη Γερμανία δυσανασχετούμε με τη μουσική της όπου ορισμένοι τρόποι

παραπονούνται σήμερα οι εθνικιστές. Διότι πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι μεγαλύτεροι καλλιτέχνες μας αποτελούν συχνά προϊόν υβριδοποιήσεων και αποτέλεσμα εκριζώσεων και μεταφυτεύσεων [...]», ενώ ακολούθως παραθέτοντας τα λεγόμενα του κριτικού Henri Ghéon προέβη σε έναν διαχωρισμό μεταξύ των εννοιών «φυλή» [«race»] και «έθνος» [«nation»]: «Στην πραγματικότητα, η περίπτωση μας είναι ιδιαίτερη. Εμείς οι Γάλλοι δεν συνιστούμε μια φυλή, αλλά ένα έθνος, ένα έθνος όπου όλες οι δυτικές φυλές εφάπτονται, συγχωνεύονται, ισορροπούν μεταξύ τους. Και η Γαλλία πραγματοποιείται μόνο διαμέσου αυτής της ισορροπίας και αυτής της ανάμιξης». Βλ. André Gide, «Nationalisme et Littérature. (À propos d'une enquête de la Phalange)», *La Nouvelle Revue Française*, 1^η Ιανουαρίου 1909, στο Pierre Hebey, επιμ., *L'esprit NRF. 1908-1940*, Gallimard, Παρίσι 1990, σ. 22. Ο Gide αναπαράγει τις αντίστοιχες απόψεις που είχε εκφράσει ο Jules Michelet στο μνημειώδες πόνημά του *Histoire de France* (1833-67): «Η διασταύρωση των φυλών, η ανάμιξη των αντιτιθέμενων πολιτισμών αποτελούν [...] το ισχυρότερο επικουρικό στοιχείο της ελευθερίας. [...] Αυτή η βαθιά ανάμιξη των φυλών συνιστά την ταυτότητα και την προσωπικότητα του έθνους μας». Jules Michelet, *Histoire de France*, σ. 248, στο Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Παρίσι 1989, σ. 241. Σε ένα διαφορετικό τόνο, ο Maurice Barrès πραγματοποιούσε αργότερα την ίδια διαπίστωση: «Δεν συνιστούμε μια φυλή, αλλά ένα έθνος», «Δυστυχώς δεν υπάρχει μια γαλλική φυλή, αλλά ένας γαλλικός λαός, ένα γαλλικό έθνος». Maurice Barrès, *Scènes et Doctrines du nationalisme*, τόμος 1, Παρίσι 1902, σσ. 20, 85, στο *ό.π.*, σ. 257.

έκφρασης μάς φαίνονται πληκτικοί, άσκοπα τονισμένοι, ή ενοχλητικά μεγαλόστομοι, χωρίς να καταβάλλεται προσπάθεια ώστε η ιδέα που εμπεριέχεται στη φράση να τείνει προς το υψηλό και το μεγαλειώδες. Αλλά απλώς όλα αυτά μάς φαίνονται ότι αποτελούν ένα αφ' εαυτού ελάττωμα. Άλλωστε αυτό το ελάττωμα βρίσκεται και σε άλλους λαούς εκτός των Γερμανών.³⁵

Με άλλα λόγια: η γερμανική μουσική έχει ελαττώματα· η γαλλική μουσική τείνει στο σωστό δρόμο· κατά το παράδειγμα των αρχαίων Ελλήνων, η γαλλική μουσική οφείλει να δείξει την ορθή κατεύθυνση στους άλλους λαούς. Ο λόγος του Kœchlin δεν είναι φυλετικά εθνικιστικός, παραμένει όμως αφελής και πολιτιστικά προκατειλημμένος. Οι αξίες που κληροδοτήθηκαν από τους Έλληνες αποτελούν αποκλειστικό προνόμιο των Γάλλων. Η οποιαδήποτε τάση οικειοποίησής τους από ξένο στοιχείο, αντιμετωπίζεται με επιφυλακτικότητα ή και με εχθρότητα.

Στο πλαίσιο αυτό, εάν πολλοί έβλεπαν στο πρόσωπο του Gluck το αντίδοτο στο βαγκνερισμό,³⁶ ο Debussy αντίθετα τον θεωρούσε πρόγονο του Wagner. Υπό την έννοια αυτή, επιχειρώντας ο ίδιος να καταπολεμήσει το κακό από τη ρίζα του, εξαπέλυσε δριμύτατες επιθέσεις εναντίον του Gluck, οι οποίες αποσκοπούσαν, όχι μόνο στην προάσπιση της εγχώριας μουσικής παράδοσης απέναντι στις ξένες επιρροές, αλλά και στην αποκατάσταση της αλήθειας σχετικώς με τις ελληνικές αρετές της γαλλικής μουσικής. Η περίφημη «ανοικτή επιστολή» του προς τον Gluck, η οποία δημοσιεύτηκε στο έντυπο *Gil Blas* στις 23 Φεβρουαρίου 1903, είναι απόλυτα σαφής:

Σε εσάς οφείλουμε την υπεροχή του δράματος έναντι της μουσικής... [...] Προκειμένου να εφαρμόσετε αυτή τη μέθοδο δανειστήκατε αρχαιοελληνικά θέματα· αυτό σας επέτρεψε να εκφέρετε τις πιο στομφώδεις ανοησίες σχετικώς με τις υποτιθέμενες σχέσεις της μουσικής σας με την αρχαιοελληνική τέχνη. [...] επωφεληθήκατε από τις διάφορες ψευδείς ερμηνείες που δίνονται στην έννοια «κλασικό».

³⁵ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σ. 68.

³⁶ Στο πλαίσιο της εκ νέου ανακάλυψης των έργων του Gluck, ο συνθέτης Alfred Bruneau, ύστερα από την παρουσίαση της *Ιφιγένειας στην Αυλίδα* στην Opéra Comique το 1900, ανέφερε: «Αφού διασχίσαμε προς όλες τις κατευθύνσεις το πυκνό δάσος του Wagner, ήρθε τώρα η ώρα να ξαποστάσουμε στον ιερό δρυμό του θεϊκού Gluck [...]». Alfred Bruneau, *Musiques d'hier et de demain*, Charpentier, Παρίσι 1900, σ. 259, στο Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Slatkine, Γενεύη 1984, σ. 308.

Και καταλήγει:

Ο Rameau είναι σε υπέρτατο βαθμό πιο «έλληνας» απ' ό,τι εσείς.³⁷

Λιγότερο γνωστή στους ερευνητές είναι η απάντηση που έδωσε για λογαριασμό του Gluck ο κριτικός Raymond Bouyer στο έντυπο *La Revue Bleue* στις 10 Οκτωβρίου 1903. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το θέμα της «ελληνικότητας» έτσι όπως το αντιλαμβάνεται ο εν λόγω κριτικός:

Να μείνει μεταξύ μας, κύριε, μην το διαδώσετε (διότι αυτό θα περιέπλεκε τα πράγματα), ο Piccini, ο αντίζηλός μου, ήταν πολύ περισσότερο «έλληνας» από τον δικό σας υπηρέτη [εννοεί τον Rameau] διότι ο εν λόγω Ιταλός μεριμνούσε, πριν απ' όλα, για το μελωδικό *bel canto* και διότι η περιφρόνησή του για την έκφραση διατηρούσε το γενικό περίγραμμα της άριας ακέραιο. Εγώ επιθυμούσα να είμαι *αληθινός*: ο δάσκαλος [ο Piccini] δεν ήθελε παρά μόνο να είναι *ωραίος* [...].³⁸

Η υπεροχή του «Ωραίου» σε σχέση με το «Αληθινό» ως αισθητικό αξίωμα καθόριζε, σύμφωνα με την προφανώς ακαδημαϊκή πρόσληψη του Bouyer, την «ελληνικότητα» ενός καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, η πλάνη και η εξιδανίκευση εκπροσωπούσαν μια ανώτερη αισθητική αξίωση από τη βαθύτερη κατανόηση και αφομοίωση των εννοιών της Αλήθειας και του Ωραίου του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Είναι αξιοσημείωτη αυτή η, έστω παροδικής και επιφανειακής φύσεως, φιλονικία γύρω από το ζήτημα της ελληνικότητας στη μουσική, καθώς κατοπτρίζει τις αντίστοιχες διαμάχες που λάμβαναν χώρα στους τομείς της φιλολογίας και της λογοτεχνίας. Η νύξη με την οποία ο Bouyer καταλήγει στο εν λόγω άρθρο του είναι χαρακτηριστική:

³⁷ Claude Debussy, «Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck», *Gil Blas*, 23 Φεβρουαρίου 1903, στο François Lesure, επιμ., ό.π., σ. 102. Οι κοινωνικές προεκτάσεις που προσδίνει ο Michel Faure (στο πλαίσιο της γενικότερης τάσης του για αναζήτηση κοινωνιολογικών ερμηνειών της μουσικής δημιουργίας και δραστηριότητας εκείνης της εποχής) στη διαμάχη υπέρ ή κατά του Gluck είναι, κατά την εκτίμησή μας υπερβολικές. Ο παραλληλισμός που επιχειρεί με την υπόθεση Ντρέυφους έχει μεν κάποιες ορθές θεωρητικές βάσεις, ωστόσο δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα εκείνης της εποχής και ως εκ τούτου δεν θα μπορούσε να ισχύει το γεγονός ότι «προκειμένου να μάθει κάποιος τις πολιτικές πεποιθήσεις του καθενός αρκούσε μόνο να τον ρωτήσει εάν ήταν οπαδός του Gluck ή του Rameau». Βλ. Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 379.

³⁸ Raymond Bouyer, «Une réponse de M. Le Chevalier C. W. Gluck», *La Revue Bleue*, 15, 10 Οκτωβρίου 1903, σ. 467.

Η δόξα μου γεννήθηκε από την όψιμη ένωσή μου με τις λαμπρές κοπέλες των αρχαίων τραγικών· αυτές είναι οι ηρωίδες που προτιμώ και όχι τα νεοελληνικά κοριτσάκια, εκλεπτυσμένες κόρες μιας χιονισμένης Ελλάδας...³⁹

Από την πλευρά του, ο Debussy, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν έδωσε συνέχεια σε αυτόν τον παράδοξο διάλογο. Αυτό που ο ίδιος ήθελε να τονίσει μέσα από την «ανοικτή επιστολή» του ήταν ότι η ελληνική αρχαιότητα και οι αξίες που αυτή διέδωσε αποτελούσαν φυσικό κτήμα του γαλλικού πολιτισμού και συνιστούσαν το βασικό στοιχείο που τον διαχώριζε από τον αντίστοιχο γερμανικό.⁴⁰ Επιπλέον, υποστηρίζοντας ότι ο γαλλικός 18^{ος} αιώνας βρισκόταν πιο κοντά στο αρχαιοελληνικό πνεύμα απ' ό,τι η γερμανική απόπειρα προσέγγισής του, ο συνθέτης στράφηκε στην ουσία ενάντια σε μια χαλκευμένη αρχαιότητα, κατασκευάσμα του επίσημου ακαδημαϊσμού. Η περίφημη μεταρρύθμιση του Gluck δεν ήταν παρά μια απόπειρα περαιτέρω αλλοίωσης της έννοιας του «κλασικού» και της εγγενούς σχέσης της με την ελληνική αρχαιότητα. Ο Debussy έθεσε εμμέσως το ζήτημα του επαναπροσδιορισμού των ιδιοτήτων του κλασικισμού, των αρχαιοελληνικών του συμφραζόμενων και της σύγχρονης κατανόησης και χρήσης τους. Είναι σαφές ότι ο ίδιος δεν υποστήριξε μια «αρχαιολογικώς σωστή» προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας, αλλά μια δημιουργική αφομοίωση των προσφιλών στο γαλλικό πνεύμα αρετών της· ο λυρισμός και η λεπτή αισθαντικότητα του Rameau έδειχναν το δρόμο στη σύγχρονη μουσική σκέψη.



Η ενεργοποίηση των αντανάκλαστικών της γαλλικής μουσικής παράδοσης, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις «χρωματίστηκε» από ακραίες εθνικιστικές ιδεολογίες, κατευθύνθηκε σαφώς προς μια αναψηλάφηση της λατινογενούς κληρονομιάς της. Ωστόσο, εάν η διαδικασία αυτή αφορούσε αφενός έναν κοινό στόχο, αφετέρου, δεν

³⁹ Ο.π., σ. 469. Είναι προφανές ότι ο Bouyer πραγματοποιεί μια νύξη στα τρία τραγούδια του Debussy *Chansons de Bilitis* (1897-8) σε ποίηση του Pierre Louÿs, και ιδιαίτερα στο τρίτο τραγούδι «Le tombeau des naïades» [«Ο τάφος των ναϊάδων»] όπου η νεαρή ηρωίδα Bilitis βιώνει το τέλος του παγανιστικού κόσμου μέσα σε ένα χιονισμένο τοπίο. Για μια εκτενέστερη αναφορά στα τραγούδια αυτά, βλ. το κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin», σσ. 276-288.

⁴⁰ Ο διαχωρισμός αυτός θα υποστηριχθεί και θα εκφραστεί με έναν εντονότερο τρόπο την εποχή του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, αναδεικνύοντας τους Γερμανούς ως «σύγχρονους βάρβαρους» και τους Γάλλους ως θεματοφύλακες των διαχρονικών ουμανιστικών αξιών.

είχε σαφώς προσδιορισμένα χαρακτηριστικά, ενώ σε καμία περίπτωση δεν εκδηλώθηκε στο πλαίσιο ενός είδους μουσικού κινήματος. Οι κοινώς αποδεκτές γαλλικές αρετές κατανοήθηκαν και εκδηλώθηκαν ποικιλοτρόπως, ενώ η αναγωγή τους στη μακρινή αρχαιοελληνική κληρονομιά παρουσίαζε κάθε φορά ποιοτικές διαφορές.

Σύμφωνα με έναν απλουστευτικό συλλογισμό ο οποίος όμως δεν στερείται κάποιας δόσης αληθείας, εάν η γερμανική μουσική –και κατ’ επέκταση ο γερμανικός πολιτισμός– χαρακτηριζόταν από έναν ψυχρό ορθολογισμό, μια αξιοθαύμαστη πνευματική πειθαρχία και μια ισχυρή αίσθηση της δομής, οι γαλλικές διανοητικές ιδιότητες παρουσίαζαν μια τάση προς τον αισθησιασμό, την αυθόρμητη συναισθηματική έκφραση και την γενικότερη πνευματική ελαφρότητα. Το μουσικό αισθητήριο των Γάλλων δεν ήταν ξένο, ιδιαίτερα κατά τον 19^ο αιώνα, προς αυτά τα χαρακτηριστικά, γεγονός που ενόχλησε ιδιαίτερα τους διανοούμενους της εποχής, καθώς ευθυνόταν σε μεγάλο βαθμό για την μετριότητα που χαρακτήριζε σημαντικό μέρος της μουσικής ζωής. Οι αρετές της γοητείας, της ευθυμίας και της λεπτότητας για τις οποίες εκθειάζονταν η γαλλική μουσική κινδύνευαν να καταστούν συνώνυμες με τη ρηχότητα, την κενότητα και τον ηδονισμό. Στο πλαίσιο αυτό, η προσέγγιση μιας προσφιλούς στο κοινό γούστο παγανιστικής αρχαιότητας αποτελούσε ένα αναμενόμενο σύμπτωμα, μια φυσική τάση, που άγγιξε ένα ευρύ φάσμα της καλλιτεχνικής σκέψης εκείνης της εποχής.

Δ. Επόψεις της παγανιστικής και της διονυσιακής αρχαιότητας: από τη γραφικότητα στην πρωτοπορία

Στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα το σύνθετο ζήτημα του παγανισμού αποτελούσε στη Γαλλία μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού γύρω από το ρόλο της θρησκείας και τη λειτουργία της στην κοινωνία και στις τέχνες. Τροφοδοτούμενος από τις φιλοσοφικές αναζητήσεις της εποχής, ο παγανισμός κατανοήθηκε και ερμηνεύτηκε ποικιλοτρόπως, συμμετέχοντας με αυτόν τον τρόπο στη διαμάχη μεταξύ των διαφόρων αρχαίων θρησκειών και του χριστιανισμού. Παράλληλα, η ολοένα αυξανόμενη απήχηση της διονυσιακής και κατ' επέκταση της αισθησιακής πτυχής του αρχαιοελληνικού κόσμου απέκτησε εκείνη την εποχή ιδεολογικά, ηθικά και καλλιτεχνικά συμφοραζόμενα, καθώς συνδέθηκε με την αμφισβήτηση οιασδήποτε θεοκρατίας, την απόρριψη δογματισμών και την κατάλυση των άκαμπτων κανόνων που περιόριζαν τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη. Υπό το πρίσμα αυτό, τόσο η χριστιανική μονοθεΐα, όσο και η μονοδιάστατη θεώρηση μιας απολλώνιας αρχαιότητας αποτέλεσαν τις δύο όψεις μιας ιδεολογικής στάσης, των οποίων οι ποικίλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις είχαν έως ένα βαθμό συνδεθεί με τις συντηρητικές τάσεις. Η απαγκίστρωση από την εκάστοτε αρτηριοσκληρωτική αντίληψη λάμβανε –ανάλογα με την περίπτωση– τη μορφή της ανάκτησης και γόνιμης αφομοίωσης των ουσιωδών στοιχείων του αρχαίου παγανισμού, καθώς και αυτήν της βαθύτερης κατανόησης της διονυσιακής πτυχής της αρχαιότητας, συμμετέχοντας με αυτόν τον τρόπο στη χρόνια διαμάχη μεταξύ του απολλώνιου και διονυσιακού στοιχείου στις τέχνες.

Η αποδέσμευση των ποικίλων αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα από τις ακαδημαϊκές συμβάσεις έλαβε στο τέλος του 19^{ου} αιώνα μια γενικότερη ιδεολογική διάσταση, ενώ παράλληλα η συζήτηση γύρω από την ορολογία του «κλασικού» τέθηκε σε νέες βάσεις. Θεωρητικοί από τον χώρο της λογοτεχνίας, της ποίησης και των εικαστικών τεχνών ασχολήθηκαν με την ταυτότητα του «κλασικού», τις αρχές που το διέπουν και τον τρόπο με τον οποίο αυτές πραγματοποιούνται, ενώ παράλληλα ο εισαχθείς, ήδη από το δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} αιώνα, όρος του «νεοκλασικισμού» δίχαζε και περιέπλεκε την κατάσταση ακόμη περισσότερο. Ωστόσο, η σημασία και η ευρύτητα που είχε λάβει η έννοια του κλασικισμού αποτέλεσαν ισχυρά κίνητρα για τη ριζική επανεξέταση του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες προσέγγιζαν την ελληνική αρχαιότητα. Σε ένα άρθρο του, ο κριτικός Camille Mauclair επιχειρούσε,

αναφερόμενος στη ζωγραφική της εποχής του, να δώσει ένα τέλος στη σχεδόν αυτονόητη ταύτιση των εννοιών «κλασικισμός» και «ακαδημαϊσμός».¹ Αμφισβητώντας την ύπαρξη μιας και μοναδικής ομορφιάς έτσι όπως αυτή αναδύοταν από την αρχαιοελληνική τέχνη, ο Mauclair προσέδιδε στην έννοια του κλασικισμού εθνικά χαρακτηριστικά, φθάνοντας πολύ κοντά στη θεωρία του νεοκλασικισμού:

[...] ο κλασικισμός είναι απλώς το σύνολο των αναφορών στο διακεκριμένο πνεύμα ενός έθνους [...] όπου η λατρεία της ομορφιάς διακατέχεται από τον απαράλλαχτο νόμο των αναλογικών σχέσεων της ανθρώπινης ευαισθησίας, η οποία ποικίλει αναλόγως με το συνεχώς μεταβαλλόμενο σε αιώνιες φόρμες σύμπαν. [...] Στον δογματισμό αντιτίθεται ο φιλελευθερισμός. [...] Οι Γάλλοι διαισθάνθηκαν την συγκίνηση που εμπεριέχεται στους Έλληνες [...] όμως δεν την αντέγραψαν, αλλά της προσέδωσαν γαλλικά χαρακτηριστικά. Οι πίνακες του Poussin και του Ingres είναι εμπνευσμένοι από τους Έλληνες και την Αναγέννηση, αλλά παραμένουν γαλλικοί πίνακες. [...] Διαμέσου αυτών των καλλιτεχνών, οι ξένες και οι αρχαίες επιρροές επέδρασαν [...] αλλά οι ίδιοι δημιουργήσαν τη δική τους ομορφιά την οποία άντλησαν από αυτή που εμπεριέχεται στη γη, στο πνεύμα και στα έθιμά μας, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο σκεπτόμαστε και αισθανόμαστε. Ιδού ο φυσικός κλασικισμός σε αντίθεση με τον δογματικό κλασικισμό. [...] Ένας ακαδημαϊκός, παραδεχόμενος ότι το Ωραίο διαμορφώθηκε μια για πάντα, αρνείται την εξέλιξη: επομένως αρνείται την έκφραση και την προσωπικότητα οι οποίες αποτελούν τα στοιχεία της ποικιλότητας της ομορφιάς. [...] Οι Έλληνες δεν ήταν αυτό που μας διδάσκουν, το οποίο άλλωστε αποτελεί μια απομίμηση των Ελλήνων από τους Ρωμαίους. Ήταν λαμπροί, υγιείς, ρεαλιστές, αισθησιακοί, φίλοι της ελεύθερης έκφρασης και της υπαίθριας ζωής.

Και καταλήγει:

[...] υπάρχει ένας αληθινός και ένας ψευδής κλασικισμός.
[...] Ο κλασικισμός είναι ο πραγματικός κλασικισμός· ο ακαδημαϊσμός είναι ο ψευδής.²

¹ Το άρθρο αυτό ακολούθησε την αντίστοιχη νύξη που είχε κάνει ο Debussy λίγο νωρίτερα σχετικά με τις «διάφορες ψευδείς ερμηνείες που δίνονται στην έννοια “κλασικό”» αναφερόμενος στον Gluck. Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο: «Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», σσ. 186-187.

² Camille Mauclair, «Le Classicisme et l'Académisme», *La Revue Bleue*, 11, 14 Μαρτίου 1903, σσ. 336-337, 339. Σημειωτέον ότι λίγα χρόνια νωρίτερα ο Louis Bertrand στο σύγγραμμά του *Το τέλος του κλασικισμού και η επιστροφή στο αρχαίο, στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και στα πρώτα χρόνια του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία* (Παρίσι 1897) προσέδιδε στον όρο «κλασικισμός» την έννοια του «ακαδημαϊσμού» επιλέγοντας την έκφραση «επιστροφή στο αρχαίο» [«retour à l'antique»] για να

Είναι σαφές ότι ο Maucclair επιχειρεί να απαγκιστρώσει την ελληνική αρχαιότητα από τη μουσειακή και ψυχρή ακαδημαϊκή προσέγγιση. Η έννοια του «φυσικού κλασικισμού» δηλώνει ακριβώς την εισαγωγή του παγανιστικού στοιχείου, την απελευθερωμένη από περιοριστικούς όρους πρόσληψη μιας Ελλάδας όπου το Ωραίο δεν αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο του πνεύματος και των άψυχων και αυθαίρετων κανόνων, αλλά συνδέεται άμεσα με τον κόσμο των αισθήσεων οι οποίες διαμορφώνουν ένα πιο «ευλύγιστο» πλαίσιο έκφρασης. Παράλληλα, ο Maucclair προσδίνει σε αυτή την πρόσληψη εθνικά χαρακτηριστικά, εκθειάζοντας τις εγγενείς ιδιότητες των συμπατριωτών του να αφομοιώνουν την ουσία της αρχαιοελληνικής τέχνης.

Η επιχειρηματολογία του Maucclair είναι κατανοητή εφόσον αυτή περιορίζεται στον τομέα της ζωγραφικής. Θέλοντας όμως ο ίδιος να επεκτείνει τις θεωρίες του και στη μουσική σύνθεση, ανέφερε ότι: «Η ίδρυση [...] της *Scola* [sic] *Cantorum* δεν είναι παρά μια επιστροφή του φυσικού κλασικισμού ενάντια στον ακαδημαϊσμό».³ Η *Schola Cantorum* –μουσική σχολή που ιδρύθηκε το 1894 από τους Charles Bordes, Vincent d'Indy και Alexandre Guilmant– σαφώς και δεν αξίωνε την οποιαδήποτε προσέγγιση της τέχνης των αρχαίων Ελλήνων, εφόσον κύριος σκοπός της ήταν η μελέτη και διάδοση του γρηγοριανού μέλους και της παλαιάς μουσικής, καθώς και η ενίσχυση της σύνθεσης σύγχρονης θρησκευτικής μουσικής. Σύντομα όμως η *Schola Cantorum* διεύρυνε το πεδίο της και εξελίχθηκε σε ένα ανεξάρτητο μουσικό εκπαιδευτικό ίδρυμα ανταγωνιζόμενο το *Conservatoire*.⁴ Κυρίαρχη προσωπικότητα υπήρξε ο Vincent d'Indy ο οποίος ανέλαβε τη διεύθυνση της Σχολής το 1911 και του οποίου τα μαθήματα σύνθεσης είχαν ήδη δώσει από το 1900 το στίγμα της προσωπικής του τεχνοτροπίας και αισθητικής.⁵ Η γραμμή που ακολουθούσε ο d'Indy ανήκε αμιγώς στη γερμανική κλασική και ρομαντική παράδοση, ενώ ο ίδιος υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της εισαγωγής των βαγκνερικών θεωριών στη γαλλική μουσική σκέψη.

αποδώσει τα στοιχεία του παγανισμού που ωστόσο δεν ενσωματώθηκαν στη γαλλική λογοτεχνική δημιουργία του τέλους του 18^{ου} αιώνα. Βλ. το κεφάλαιο 2.Β του πρώτου μέρους: «Η παγανιστική Ελλάδα», σσ. 48-49.

³ *Ο.π.*, σ. 340.

⁴ Μεταξύ των επιφανέστερων συνθετών που κάθισαν στα θρανία της *Schola Cantorum* αναφέρουμε τους Albéric Magnard (1865-1914), Albert Roussel (1869-1937) και Erik Satie (1866-1925).

⁵ Τα μαθήματα αυτά συγκεντρώθηκαν στο τρίτομο πόνημά του *Cours de composition musicale*, Παρίσι 1903, 1909 και 1933.

Στο πλαίσιο αυτό, ο Maclair, αναφερόμενος το 1903 στη Schola Cantorum, φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του, όχι τόσο την ανερχόμενη εκείνη την εποχή επιρροή του d'Indy, όσο το πνεύμα που είχε από την ίδρυσή της εγκαινιάσει ο Bordes και που αφορούσε τη μελέτη της θρησκευτικής μουσικής. Υπό το πρίσμα αυτό, η έννοια του «φυσικού κλασικισμού», έτσι όπως ο Maclair την αντιλαμβάνεται για τη μουσική, θα μπορούσε ενδεχομένως να σχετισθεί περισσότερο με την ίδια τη διαδικασία της, απαλλαγμένης από στερεότυπα και δογματισμούς, προσέγγισης μιας τέχνης του παρελθόντος και της δημιουργικής της αναθεώρησης, παρά με το ίδιο το αντικείμενο της προσέγγισης. Με αυτό τον τρόπο, ο Maclair επιχείρησε να αποδεσμεύσει τον κλασικισμό, όχι μόνο από τον ακαδημαϊσμό, αλλά και από τις σαφείς αρχαιοελληνικές του παραπομπές, καθιστώντας τον μια καθολική αισθητική στάση. Στην προκειμένη περίπτωση, το παράδειγμα των αρχαίων Ελλήνων λειτουργούσε συμβολικά, καθώς η προβαλλόμενη «φιλελεύθερη» και «αισθησιακή» τους πλευρά λειτούργησε ως αντίβαρο στην επίσημη ακαδημαϊκή του έκφανση ως συνώνυμη ενός στείρου, άκαμπτου και ψυχρού κλασικισμού. Οι θεωρίες του Maclair έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα, όχι τόσο διότι προβάλλουν την –ήδη δημοφιλή εκείνη την εποχή– διονυσιακή πλευρά της αρχαίας Ελλάδας, αλλά διότι, καταδεικνύοντας την ευρύτητα που είχε λάβει η έννοια του κλασικισμού στην καλλιτεχνική δημιουργία, έθεσαν το θέμα της ριζικής αναθεώρησης του όρου αυτού στη μουσική, θέμα το οποίο διαπραγματεύτηκε αργότερα το κίνημα του νεοκλασικισμού.

Στο πλαίσιο αυτό, η πρόσληψη μιας διονυσιακής ελληνικής αρχαιότητας αποτέλεσε, έως ένα βαθμό, μια ρήξη με τις κυρίαρχες αντιλήψεις και ώθησε τόσο τη μουσική όσο και τις υπόλοιπες τέχνες σε έναν επαναπροσδιορισμό των «κλασικών» αισθητικών προτύπων. Σε αυτή την κατεύθυνση συνεργούσαν και οι εγγενείς ιδιότητες της γαλλικής μουσικής σκέψης, οι οποίες στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όπως διαπιστώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αφυπνίστηκαν στο πλαίσιο μιας αντιπαράθεσης –τροφοδοτούμενη συχνά από μια εθνικιστική ιδεολογία– με τις αντίστοιχες γερμανικές. Κοινή πεποίθηση αποτελούσε η τάση προς έναν αισθησιασμό του γαλλικού μουσικού αισθητηρίου, τάση η οποία εκφράστηκε σε πολλά επίπεδα ανά τους αιώνες. Ο συνθέτης Charles Kœchlin (1867-1950) σε μια μικρή μελέτη του για την εξέλιξη της γαλλικής μουσικής εκείνης της εποχής υποστηρίζει την αδιαμφισβήτητη επιρροή του διονυσιακού στοιχείου:

Με το να παραδεχθεί ή όχι κάποιος την υπεροχή της Λογικής στη γαλλική κουλτούρα, αυτό δεν αποκλείει το γεγονός ότι οι κλασικοί μας συμπάθησαν τη γοητεία και της φύλαξαν μια τιμητική θέση. [...] Φαίνεται λοιπόν ότι η σύγχρονη γαλλική [μουσική] τέχνη ξαναβρήκε το δρόμο ενός εύθυμου, υγιούς και ελεύθερου παγανισμού, όπως τον είχε οραματιστεί ο αιώνας της Αναγέννησης.⁶

Αυτό που ο Kœchlin ονόμαζε «γοητεία» συνόψιζε στην ουσία όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της γαλλικής σκέψης που ευνοούσαν μια «ευλύγιστη» και «αισθησιακή» στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο ίδιος διέβλεπε μια ανάλογη τάση και στη μουσική σύνθεση η οποία εκδηλώθηκε σε άμεση συνάρτηση με την εκ νέου ανακάλυψη του παγανιστικού και διονυσιακού στοιχείου στην ελληνική αρχαιότητα.

Ωστόσο, η διαδικασία αυτή ήταν σύνθετη και είχε ποικίλες εκφάνσεις στην καλλιτεχνική δημιουργία εκείνης της εποχής. Ιδιαίτερα στο χώρο της μουσικής, το ζήτημα αυτό απέκτησε δύο βασικές διαστάσεις: αφενός, την περισσότερο «λογοτεχνική», μέσα από τη χρήση μυθολογικών αναφορών και την εκάστοτε ανάγνωσή τους στο πλαίσιο μιας διαμορφωμένης πρόσληψης του αρχαίου κόσμου, αφετέρου, την αμιγώς μουσική, ήτοι τη μεταφορά σε ένα καθαρά τεχνικό επίπεδο της απολλώνιας και διονυσιακής φύσης της μουσικής τέχνης. Επόψεις αυτής της διαδικασίας μπορούν να προσεγγιστούν μέσα από ένα πλήθος ετερογενών έργων όπου αναδεικνύεται η διττή υπόσταση του ζητήματος αυτού.

Η περίπτωση του Saint-Saëns προσφέρει –και σε αυτόν τον τομέα– ένα παράδειγμα μιας ιδιάζουσας σχέσης με τον αρχαιοελληνικό παγανισμό, μέσα από την καντάτα *La Lyre et la Harpe* [*Η Λύρα και η Άρπα*] (1879), όπου ο συνθέτης μελοποιεί την ομώνυμη ωδή του Victor Hugo από τη συλλογή *Odes et Ballades* (1822). Στο έργο αυτό απευθύνονται σε έναν ποιητή δύο φωνές: αυτή της Λύρας που του προτείνει την οδό του παγανιστικού ιδεώδους όπου οι απολαύσεις συναντούν τη δόξα και τη σύνεση και αυτή της Άρπας που του υπενθυμίζει τις αρχές του χριστιανισμού. Στο τέλος, ο ποιητής επιλέγει την ένωση των δύο αντιπαρατιθέμενων και, φαινομενικά ασύμβατων, κοσμοθεωριών.⁷ Σε αυτό το κοσμικό ορατόριο (για

⁶ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σ. 67.

⁷ Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Saint-Saëns παρέλειψε μόνο μια στροφή από το ποίημα του Hugo. Βλ. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie I*, Robert Lafont, Παρίσι 1985, σσ. 202-205 και Camille Saint-Saëns, *La Lyre et la Harpe*, Durand, Παρίσι, χ.χ.

σοπράνο, κοντράλτο, τενόρο, μπάσο, χορωδία, εκκλησιαστικό όργανο και ορχήστρα), ο Saint-Saëns χρησιμοποιεί τη ρομαντική ποίηση του Hugo προκειμένου να θέσει ένα επίκαιρο θέμα. Η στάση του ιδίου απέναντι σε αυτό το ζήτημα ήταν σαφής, καθώς αντανakλούσε μέρος των πολιτικών του πεποιθήσεων στο πλαίσιο του γενικότερου αντιθρησκευτικού κλίματος που καλλιέργησε η 3^η Δημοκρατία. Σε μια επιστολή προς τη μητέρα του τον Ιανουάριο του 1884, αφού είχε επισκεφθεί την Πομπηία, ο συνθέτης εκφράζει το δέος του απέναντι στον αρχαίο κόσμο και παράλληλα εκδηλώνει την αγανάκτησή του για την κυριαρχία του χριστιανισμού:

Επιτέλους είδα την Πομπηία. [...] Πόσο όμορφος ήταν αυτός ο αρχαίος κόσμος και καταραμένοι να' ναι πάντα οι χριστιανοί που τον κατέστρεψαν! [...] Οι μάρτυρες ήταν αυτοί που είχαν άδικο και οι Ρωμαίοι δίκιο· είναι ανόητο εκ μέρους μας να λυπόμαστε αυτούς τους κομουνάρους⁸ εκείνης της εποχής. Γνωρίζω καλά ότι αυτός ο αρχαίος κόσμος ήταν θηριώδης· αλλά είναι εκπληκτικό πως αυτή η θηριωδία εξαφανίστηκε από τον χριστιανικό κόσμο [...].⁹

Η συναισθηματική έξαρση του Saint-Saëns κατοπτρίζει την ιδιόζουσα ψυχολογική κατάσταση –με τις κοινωνικές και πολιτικές της προεκτάσεις– ενός δυτικού αρχαιολάτρη εμποτισμένου ωστόσο από το πνεύμα του καθολικισμού. Ο συνθέτης αντιδρά σπασμωδικά απέναντι στον κληρικαλισμό και δηλώνει την απογοήτευσή του για τον ρου της ιστορίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο χριστιανισμός συνιστά την πεμπτουσία της παλαιάς τάξης πραγμάτων, η οποία μπορεί να καταπολεμηθεί μόνο με την εκ νέου εισαγωγή του παγανιστικού δόγματος ως πρότυπο για την 3^η Δημοκρατία. Σε ένα ποίημα-ύμνο προς τις ελληνικές θεότητες από την ποιητική του συλλογή *Rimes familières* (1902) έγραφε:

Για εμάς, τους κουρασμένους από το σταυρό, το γρηγοριανό μέλος, το αγιασμένο νερό / Από τα λειτουργικά με τις πόρπες και τα παλαιά βιτρώ / Από τις γοθτικές ανίδες, τα κωδωνοστάσια, τα εκκλησιαστικά όργανα, τις ιερές τελετές / Εάν μια μέρα θελήσουμε να ξαναγίνουμε παγανιστές / Η Ελλάς είναι πάντα εδώ. Η Ιλιάδα είναι η Βίβλος της.¹⁰

⁸ Ο Saint-Saëns χρησιμοποιεί τη λέξη «communards» κάνοντας έναν παραλληλισμό των χριστιανών μαρτύρων με τους οπαδούς της παρισινής κομούνας του 1871.

⁹ Παρατίθεται στο Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 65.

¹⁰ Camille Saint-Saëns, «Les Dieux», *Rimes familières*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1902, σ. 118.

Είναι φανερό ότι τα σημάδια της γενικότερης πνευματικής κρίσης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα έπαιξαν έναν αποφασιστικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης προσέγγιζε ιδεολογικά το επίμαχο ζήτημα. Ωστόσο, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ο αντικληρικαλισμός και η προσχώρηση στον αρχαιοελληνικό παγανισμό αποτελούν φαινόμενα που εκδηλώθηκαν στο έργο του Saint-Saëns σε μια αρκετά μετριασμένη μορφή. Στην προαναφερόμενη καντάτα, ο συνθέτης, ακολουθώντας πιστά το κείμενο, προτείνει μια σχεδόν προγραμματική παρτιτούρα επωφελούμενος από τις έννοιες της αντιπαράθεσης και της συμφιλίωσης. Στο επίπεδο των συμβολισμών, η άρπα ως απόγονος της αρχαίας λύρας προβάλλεται ως η ενσάρκωση του χριστιανικού πνεύματος. Αυτό όμως δεν εμπόδισε τον Saint-Saëns να ακολουθήσει στο μουσικό επίπεδο την αντίθετη πρακτική και να αξιοποιήσει το αρχαιοπρεπές ηχόχρωμα της άρπας στα αντίστοιχα σημεία του έργου. Γενικότερα, ο συνθέτης παρέμεινε στο πλαίσιο μιας περισσότερο «γραφικής» απόδοσης: αυστηρό και κατανυκτικό κλίμα, χρήση εκκλησιαστικού οργάνου και πολυφωνική γραφή σε αναγεννησιακό ύφος για τα μέρη όπου γίνεται αναφορά στο χριστιανικό ιδεώδες· εύθυμη και βουκολική διάθεση –με αρχαϊκή ορισμένες φορές χροιά– για τις αντίστοιχες παγανιστικές αναφορές. Χωρίς να προβαίνει σε βίαιες αντιπαράθεσεις, ο συνθέτης φαίνεται να αναζητά τα κοινά σημεία των δύο αυτών κοσμοθεωριών, καταλήγοντας στο τέλος του έργου σε ένα χορωδιακό όπου, συνοψίζοντας το θεματικό υλικό της παρτιτούρας, εξυμνείται η γαλήνια συνύπαρξή τους.

Όπως έχει ήδη διαπιστωθεί,¹¹ είναι φανερό ότι στην περίπτωση του Saint-Saëns, τόσο η προσέγγιση και η ερμηνεία των ελληνικών μύθων, όσο και η ειδικότερη αντιμετώπιση της αισθησιακής πλευράς του αρχαίου κόσμου καθορίζονταν από τις αρχές που όριζαν δύο αντιφατικές δυνάμεις: η χριστιανική ηθική και το διάχυτο εκείνη την εποχή θετικιστικό πνεύμα. Η αμιγώς ακαδημαϊκή πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας παρέμενε σε μια γραφική και ανώδυνη εικόνα και δεν επέτρεπε τις ακρότητες. Η «θηριωδία» στην οποία αναφερόταν ο Saint-Saëns¹² αποτελούσε ακριβώς αυτή την «απαγορευμένη» πτυχή του αρχαίου κόσμου, η οποία έπρεπε, είτε να αποσιωπηθεί, είτε να εξομαλυνθεί και να παραποιηθεί ώστε

¹¹ Βλ. την αναφορά στις καντάτες και τα συμφωνικά ποιήματα του συνθέτη στο κεφάλαιο 2.Α. «Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση», σσ. 133-138.

¹² Βλ. την υποσημείωση 9.

να καταστεί αποδεκτή.¹³ Το ορθολογιστικό πνεύμα, αλλά και ο γενικότερος συντηρητισμός του συνθέτη δεν επέτρεπαν ώστε ο ίδιος να αφομοιώσει δημιουργικά την ουσία του παγανισμού –τον οποίο ο ίδιος εκθειάζε– πόσω μάλλον να εισχωρήσει στις βαθύτερες έννοιες της αρχαιοελληνικής διονυσιακής υπόστασης με όλες τις φιλοσοφικές της προεκτάσεις. Μακριά από τη νιτσεϊκή θεώρηση του διονυσιασμού – έτσι όπως αυτή αναλύεται στη *Γέννηση της Τραγωδίας*– η πλατωνική και απολλώνια πρόσληψη του Ωραίου κυριαρχούσε και καθόριζε την αντίστοιχη πρόσληψη του διονυσιακού στοιχείου, σε σημείο ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για έναν «διονυσιακό ακαδημαϊσμό».

Στο πλαίσιο αυτό, οι αναφορές στο σύνθετο πλέγμα που άγγιζε την διονυσιακή πλευρά της αρχαιότητας υιοθετούσαν ένα σύνολο από συγκεκριμένες κοινώς αποδεκτές συμβάσεις. Κεντρικό σημείο αυτής της προσέγγισης αποτέλεσε η εξύμνηση της φύσης και η προβολή της ήδη δημοφιλούς εικόνας μιας ειδυλλιακής και παραδεισένιας αρχαιότητας, ως απόρροια της ψευδαίσθησης για την επιστροφή στις αρχέγονες αξίες της ζωής και την ανάκτηση της χαμένης αθωότητας. Ο Διόνυσος βασιλεύει σε έναν ανώδυνο κόσμο απολαύσεων και απροβλημάτιστης ευδαιμονίας, χωρίς όμως παρεκτροπές προς έναν άκρατο ηδονισμό και προς τις «σκοτεινές» πλευρές της διονυσιακής λατρείας. Σε μουσικό επίπεδο, αυτός ο «διονυσιακός ακαδημαϊσμός» αναλωνόταν σε κλασικότροπους, εύθυμους βακχικούς χορούς και σε διακοσμητικές μελωδίες ποιμενικών αυλών, άμεσες αντηχήσεις της ευγενικής ψυχής που εξυμνούσε τις επίγειες απολαύσεις. Αντίστοιχα, οι μυθολογικές αναφορές στο Διόνυσο παρέμεναν σε μια πεζογραφικού τύπου ανάγνωση με τις απαραίτητες «διορθωτικές επεμβάσεις».

Το μπαλέτο *Les Bacchantes* [*Οι Βάκχες*] (1887) του Alfred Bruneau (1857-1934) αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση όπου προβάλλεται αυτή η, κατ' απαίτηση του κοινού, γραφική και δημοφιλής εικόνα της αρχαιότητας.¹⁴ Έχοντας ως πρότυπο την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη, ο Bruneau σε συνεργασία με τον Félix Naquet συνέταξε ένα κείμενο όπου εξιστορείται η επίσκεψη του Διονύσου στη Θήβα και η μοίρα του βασιλιά της πόλης Πενθέα ο οποίος αρνήθηκε να προσχωρήσει στη λατρεία του. Η παραλλαγή που πρότειναν οι Bruneau και Naquet αποσκοπούσε στην

¹³ Το φαινόμενο αυτό είναι έκδηλο και στις μεταφράσεις-διασκευές των αρχαίων τραγωδιών. Βλ. την αναφορά του René Canat στο κεφάλαιο 2. Β. «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», σ. 141.

¹⁴ Για την εν γένει παρουσία της αρχαιοελληνικής θεματολογίας στο μπαλέτο στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. το προαναφερθέν κεφάλαιο, σσ. 145-150.

εξάλειψη των ακραίων και «ενοχλητικών» στοιχείων για την αστική ηθική εκείνης της εποχής. Οι μαγικές δυνάμεις του Διονύσου, αλλά και το φρικιαστικό τέλος του θηβαίου βασιλιά, ο οποίος διαμελίστηκε από την ίδια του τη μητέρα Αγαυή, αποσιωπούνται. Αντ' αυτού, εισάγεται ο χαρακτήρας της Μυρίνης¹⁵ και είναι αυτή η οποία αναλαμβάνει να μαγέψει τον ερωτικά παθιασμένο Πενθέα οδηγώντας τον, κονταροχτυπημένο από τις Μαινάδες, στον θάνατο.¹⁶ Αν και το εν λόγω εγχείρημα παρουσίαζε ένα μορφολογικής φύσεως ενδιαφέρον –καθώς πρότεινε μια συνύπαρξη χορού, χορωδιακών, σολιστικών φωνητικών, αλλά και αυτοτελών συμφωνικών μερών–¹⁷ ωστόσο παρέμενε αγκιστρωμένο στις παρωχημένες πρακτικές του 19^{ου} αιώνα, ήτοι σε έναν συμφυρμό χορών εξωτικής χροιάς με το στοιχείο του *pastiche* να κυριαρχεί.¹⁸

Στο χώρο της όπερας, η αντιπαράθεση παγανισμού και χριστιανισμού έδωσε τροφή σε αρκετά λιμπρέτα εκείνης της εποχής,¹⁹ ενώ σε αρκετές περιπτώσεις προτεινόταν μια συγχώνευσή τους στο πλαίσιο μιας ενιαίας θρησκευτικής ταυτότητας των Γάλλων.²⁰ Μια ερμηνεία αυτής της τάσης αποτελεί η αντιστοιχία με τη

¹⁵ Σύμφωνα με τον Robert Graves, η Μυρίνη ήταν η βασίλισσα των Αμαζόνων και δεν σχετίζεται με τις ακόλουθους του Διονύσου. Βλ. Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, τόμος 2, μτφρ. Μανουέλα Μπέρκη-Μεϊμάρη, Κάκτος, Αθήνα 1998, σ. 163.

¹⁶ Μια σύνοψη του κειμένου παρατίθεται στο Louis Vuillemin, «Les Bacchantes», *Comœdia*, 28 Οκτωβρίου 1912, σ. 1.

¹⁷ Ο Xavier Leroux θεωρούσε πως με αυτή την συνύπαρξη ο Bruneau επιχειρούσε να κάνει μια αναφορά στην αρχαία τραγωδία. Βλ. Xavier Leroux, «Les Bacchantes à l'Opéra», *Musica*, 124, Ιανουάριος 1913, σ. 6.

¹⁸ Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Epoque aux Années folles*, Librairie Vrin, Παρίσι 1992, σ. 18. Το έργο αυτό παρουσιάστηκε για πρώτη φορά 25 χρόνια μετά τη σύνθεσή του στις 30 Σεπτεμβρίου 1912 στην Opéra του Παρισιού. Βλ. Stéphane Wolff, *L'opéra au Palais Garnier, 1875-1962. Les œuvres, les interprètes*, L'Entracte, Παρίσι 1962, (επανεκδ. Slatkine, Γενεύη 1983), σ. 241. Τόσο τα σκηνικά, όσο και η χορογραφία ήταν εμφανώς επηρεασμένα από την αισθητική των Ρωσικών Μπαλέτων, γεγονός που εκλήφθηκε ως μια πρωτοποριακή προσέγγιση της αρχαιότητας: «Είδαμε [...] μια ελληνική αρχαιότητα όχι επιστημονική και αρχαιολογική, αλλά μιας ζωνής φαντασίας». Βλ. Louis Schneider, «La mise en scène et les décors», *Comœdia*, 28 Οκτωβρίου 1912, σ. 2. Αντίστοιχες περιπτώσεις έργων με θέμα το Διόνυσο είναι το μπαλέτο-παντομίμα *Bacchus mystifié* [*Βάκχος εξάπατηθείς*] (1901) του Max d'Ollone (1875-1959) –το οποίο παρουσιάστηκε στο πλαίσιο της εκτέλεσης του έργου *Prométhée* [*Προμηθέας*] του Fauré τον Αύγουστο του 1901 στην Béziers της νότιας Γαλλίας– και η καντάτα *Bacchus Triomphant* [*Βάκχος θριαμβεύων*] (1909) του Camille Erlanger (1863-1919). Στο τελευταίο έργο η λαϊκή εξύμνηση του Βάκχου λαμβάνει εθνικό χαρακτήρα και συνδέεται με τις τοπικές παραδόσεις του τρύγου και την ευεργετική δράση του οίνου ακόμα και στους «βάρβαρους Γότθους», οι οποίοι τερματίζουν την κατάληψη μιας επαρχιακής γαλλικής πόλης και αποχωρούν παίρνοντας μαζί τους βαρέλια γεμάτα κρασί. Βλ. Camille Erlanger, *Bacchus Triomphant*, poème lyrique en 3 parties, Gounouilhau, Παρίσι 1909.

¹⁹ Αναφέρουμε ορισμένα έργα, τόσο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όσο και από τις αρχές του 20^{ου}, που εγγίζουν από διάφορες απόψεις τη μεταβατική περίοδο από τον φθίνοντα ειδωλολατρικό κόσμο στον ανατέλλοντα χριστιανικό: Charles Gounod, *Polyeucte* (1878), Jules Massenet, *Thaïs* (1893), Emmanuel Chabrier, *Briséis* (1897), Déodat de Séverac, *Héliogabale* (1910), Henri Büsser, *Les noces corinthiennes* (1922), Charles Tournemire, *Les Dieux sont morts* (1923).

²⁰ Παραδείγματα αυτής της παράδοξης συνύπαρξης, παρατηρούνται σε ορισμένα λιμπρέτα όπως στο *Briséis* [*Βρισηίς*] –βασισμένο στη μπαλάντα του Goethe *Die Braut von Korinth* [*Η νύφη της*]

γενικότερη κρίση των αξιών που η εποχή του τέλους του 19^{ου} αιώνα βίωνε ως τη συντέλεια του κόσμου και η οποία αποτυπώνεται έντονα στην αισθητική *fin de siècle*. Από την άλλη πλευρά, η ανάμιξη στοιχείων από την παγανιστική αρχαιότητα, τις ανατολικές δοξασίες και τον πρωτοχριστιανικό κόσμο, καθώς και οι έντονες δραματικές αντιθέσεις που εμπεριείχε αυτή η συνύπαρξη, παρείχαν ένα πλούσιο υλικό το οποίο μπορούσε να αξιοποιηθεί ποικιλοτρόπως και με περισσότερες «ελευθερίες» στο πλαίσιο οπερατικών έργων. Ένα φυσικό αντανakλαστικό απέναντι στα πυκνά και σκοτεινά μουσικά δράματα του Wagner ήταν ακριβώς αυτή η συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων με πλούσιους συμβολισμούς, που προσφέρονταν για μια αντίστοιχη χρήση, ενώ παράλληλα μαρτυρούσαν τη διττή φύση της πολιτιστικής ταυτότητας των Γάλλων: αφενός, τις λατινογενείς τους ρίζες, αφετέρου, τις βόρειες (κελτικές, σαξονικές) επιρροές, αλλά και τη ζωντανή χριστιανική τους παράδοση. Η βαγκνερικής υφής όπερα *Fervaal* (1895) του Vincent d'Indy αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς τοποθετείται ανοικτά υπέρ του χριστιανισμού τον οποίο εξυμνεί με την παράθεση του ύμνου «Pange Lingua» από την καθολική λειτουργία.²¹

Αντίστοιχα, ο Jean Cras στην όπερα *Polyphème* [*Πολύφημος*] (1918) προσεγγίζει την ιστορία του μυθικού κύκλωπα σύμφωνα με την χριστιανική οπτική του συμβολιστή ποιητή Albert Samain (1858-1900).²² Έχοντας ως βασικές πηγές τον Θεόκριτο και τον Οβίδιο, ο Samain χειρίστηκε με αρκετή ελευθερία τον σικελικό μύθο, αλλάζοντας το ψυχολογικό πλαίσιο των χαρακτήρων και προτείνοντας μια τελείως διαφορετική εξέλιξη της πλοκής. Στο πλαίσιο αυτό, το ατυχές ειδύλλιο μεταξύ του μυθικού κύκλωπα και της νύμφης Γαλάτειας δεν έχει ως τραγική

Korínthou]- που έγραψαν οι Ephraïm Mikhaël και Catulle Mendès για την ομώνυμη ημιτελή όπερα (1897) του Emmanuel Chabrier. Η συμφύλιωση των δύο αυτών κόσμων αποτέλεσε μια φιλοσοφική ουτοπία που αντανakλούσε τη βαθύτερη κρίση των αξιών της εποχής *fin de siècle*. Βλ. επίσης Paul Gaultier, «La Renaissance de l'idéal antique», *La Revue Bleue*, 21 Ιανουαρίου 1905, σσ. 93-95, όπου ο χριστιανισμός προβάλλεται ως φυσική συνέχεια και τελείωση του παγανισμού.

²¹ Στην πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης ο χαρακτήρας της Arfagard δηλώνει χαρακτηριστικά: «Ο Ζεὺς πέθανε [...] Ο Ιησὺς ἔρχεται. Ἡ νέα εποχή ἔχει ἤδη ξεκινήσει». Περισσότερα για αυτό το ζήτημα, βλ. Anya Suschitzky, «*Fervaal*, *Parsifal*, and French National Identity», *19th Century Music*, XXV/2-3, Φθινόπωρο/Ανοιξη 2001-2, σσ. 237-265, James Ross, «D'Indy's "Fervaal": Reconstructing French Identity at the "Fin de siècle"», *Music and Letters*, 84/2, Μάιος 2003, σσ. 209-240, καθώς και την εκτενέστερη μελέτη: Manuela Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle: Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Berliner Musik Studien, 18, Studio, Βερολίνο 1999.

²² Η ομώνυμη «τραγωδία» του Samain εκδόθηκε μετά το θάνατό του στο έντυπο *Revue de Paris*, 1^η Αυγούστου 1901, ενώ η πρώτη παρουσίαση πραγματοποιήθηκε στο Théâtre de l'Œuvre, στις 10 Μαΐου 1904 με σκηνική μουσική που συνέθεσε ο Raymond Bonheur (1851-1939). Βλ. Albert Samain, *Aux Flancs du Vase suivi de Polyphème et de Poèmes inachevés*, Mercure de France, Παρίσι 1920, σ. 66.

κατάληξη τη δολοφονία του βοσκού –και ερωμένου της τελευταίας– Άκι, αλλά την αυτοκτονία του ίδιου του Πολύφημου. Η έννοια της τυφλής εκδίκησης απαλείφεται από τον Samain, προκειμένου να αναδειχθούν οι χριστιανικές αρετές της συγχώρεσης, της αυταπάρνησης και τέλος της αυτοθυσίας. Οι χαρακτήρες του ποιητή διαθέτουν «έναν σύγχρονα ανθρώπινο συναισθηματικό κόσμο με πλούσιες αποχρώσεις, μεταμορφώνοντας την σκοτεινή και βάνανυση ιστορία σε ένα ποίημα μιας αλγεινής τρυφερότητας και ηρωικής συμπόνιας».²³ Ακολουθώντας πιστά το κείμενο του Samain, ο Cras συνέθεσε ένα λυρικό δράμα σε 4 πράξεις, όπου αξιοποιούνται οι ηχοχρωματικές κατακτήσεις του μουσικού ιμπρεσιονισμού και με ποικίλες αναφορές στον *Πελλέα και Μελισάνθη* του Debussy.²⁴

Αν και σε αυτή την περίπτωση δεν τίθεται θέμα μιας άμεσης ή έμμεσης αναφοράς στο ιδεολογικό ζήτημα της αντιπαράθεσης του παγανισμού με τον χριστιανισμό, ωστόσο, γίνεται σαφές ότι η χριστιανική ηθική έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάγνωση του μύθου, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο έναν εξιδανικευμένο αρχαίο κόσμο όπου οι ακραίες εκφράσεις των ανθρώπινων παθών έχουν εξομαλυνθεί, αν όχι διαγραφεί.

Μια τελείως διαφορετική περίπτωση προσέγγισης του αρχαιοελληνικού παγανισμού αποτελεί ο συνθέτης Florent Schmitt (1870-1958). Το έργο *Dionysiaques* [*Διονύσια*] (1914) συνιστά ένα εξέχον παράδειγμα όπου ο συνθέτης προσεγγίζει, άμεσα και χωρίς περιστροφές, την ουσία του διονυσιακού στοιχείου. Ιδιαίτερο στοιχείο το οποίο καθιστά το έργο αυτό ξεχωριστό είναι η ίδια η ενοργάνωσή του: προορίζοντάς το για εκτέλεση από στρατιωτική μπάντα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια ευρεία γκάμμα πνευστών και κρουστών. Εκτός από την πλειονότητα της οικογένειας των ξύλινων και των χάλκινων πνευστών που συναντάμε στην υστερορομαντική ορχήστρα, χρησιμοποιούνται επίσης σαξόφωνα, φλικόρνα, καθώς και σπάνια όργανα όπως το σαρουσόφωνο, το κλαρινέτο κοντραμπάσο και το μπάσο σαξόφωνο. Αντίστοιχα ανεπτυγμένη είναι και η ομάδα των κρουστών.²⁵ Είναι φανερό ότι εδώ ο Schmitt πραγματοποιεί μια άμεση αναφορά στη στενή συνάφεια των πνευστών και κρουστών οργάνων με τις γνωστές διονυσιακές τελετές της αρχαιότητας. Χωρίς να παραμένει σε αυτό το επιφανειακό επίπεδο αναφορών, ο συνθέτης επιχειρεί να

²³ Ferdinand Gohin, *L'œuvre poétique de Albert Samain*, Librairie Garnier Frères, Παρίσι 1919, σ. 48.

²⁴ Μια σύντομη ανάλυση του έργου αυτού γίνεται στο: Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Παρίσι 1996, σσ. 367-369.

²⁵ Η μέγιστη αριθμητική δύναμη που προτείνει ο Schmitt ανέρχεται σε 108 πνευστά και 12 κρουστά, ενώ αφήνει στην εκάστοτε βούληση τη χρήση δύο ή τεσσάρων έγχορδων κοντραμπάσων.

αποδώσει το πνεύμα αυτών των γιορτών μέσα από μια εξαιρετικής δεξιοτεχνίας παρτιτούρα, όπου η σύνθετη και πυκνή αρμονική και ρυθμική γραφή λειτουργεί καταλυτικά στη δημιουργία μιας μυστηριακής και οργιαστικής ατμόσφαιρας. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του έργου εισάγουν τον ακροατή ακριβώς σε αυτή την σκοτεινή πτυχή των αρχαίων μυστηρίων:

Florent Schmitt, *Dionysiaques*, μμ. 1-4.

Η χρωματικότητα της παρτιτούρας δεν εντοπίζεται τόσο στην αρμονική γραφή, όσο στην μελωδική, προσδίνοντας με αυτόν τον τρόπο μια ανατολίτικη χροιά, όχι ξένη με τη λατρεία του Διόνυσου. Μικρά μελωδικά μοτίβα αναπτύσσονται από διάφορες σολιστικές ομάδες συνθέτοντας ένα πολύχρωμο ψηφιδωτό «ανατολίτικης νωχέλειας».²⁶

Florent Schmitt, *Dionysiaques*, μμ. 17-20.

²⁶ Βλ. την υπόδειξη του συνθέτη στο παράδειγμα που ακολουθεί.

Αντίστοιχα, το στοιχείο του ξέφρενου χορού δεν απουσιάζει παρέχοντας στον συνθέτη τη δυνατότητα αξιοποίησης όλου του ορχηστρικού δυναμικού:

Florent Schmitt, *Dionysiaques*, μμ. 62-66.

Η ζωτικότητα που εκπέμπουν αυτά τα διονυσιακά ξεσπάσματα πηγάζει από την αξιοποίηση μικρών ρυθμικών μοτίβων δακτυλικής και αναπαιστικής φύσης:

Florent Schmitt, *Dionysiaques*, μμ. 264-269.

Όλη η παρτιτούρα στηρίζεται σε αυτήν την εναλλαγή μεταξύ έντονων ρυθμών και «εξωτικού» λυρισμού. Η εξαιρετικά λεπτή επεξεργασία του μελωδικού και ρυθμικού υλικού και η ευρηματική αξιοποίηση των τεχνικών ιδιαιτεροτήτων όλου του ορχηστρικού δυναμικού, εξασφαλίζουν ένα πυκνό –αλλά όχι υπερφορτωμένο– ακουστικό αποτέλεσμα με μια πλούσια ηχοχρωματική γκάμμα, στοιχεία που σίγουρα σχετίζονται με τον απόηχο του μουσικού πρωτογονισμού της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* του Stravinsky.²⁷ Αυτό όμως που πρέπει να τονιστεί είναι ότι τα *Διονύσια* του Schmitt είναι προορισμένα για εκτέλεση στο ύπαιθρο, πραγματοποιώντας με αυτόν τον τρόπο μια άμεση αναφορά στη λειτουργία που είχαν οι ομώνυμες τελετές στην αρχαιότητα. Όχι μακριά από το πνεύμα των υπαίθριων θεατρικών και μουσικών εκδηλώσεων στα αρχαία θέατρα του γαλλικού νότου,²⁸ τα *Διονύσια*, απαλλαγμένα από το εννοιολογικό βάρος ενός κειμένου και από τους περιορισμούς οιωνδήποτε σκηνικών μορφολογικών συμβάσεων, συνιστούν μια σπουδή πάνω στις διονυσιακές δυνάμεις της μουσικής, μια απόπειρα συγχώνευσης με την αρχέγονη φύση, διατηρώντας ταυτόχρονα έναν λαϊκό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Pierre-Octave Ferroud, εξαιτίας του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το έργο εκτελέσθηκε για πρώτη φορά μόλις στις 9 Ιουνίου 1925 από τη μπάντα της Προεδρικής Φρουράς στον Κήπο του Λουξεμβούργου (Παρίσι), μπροστά σ' ένα ετερόκλητο πλήθος.²⁹

Έχοντας πραγματοποιήσει αυτή τη σύντομη επισκόπηση, είναι φανερό ότι το ζήτημα του παγανισμού και των επιμέρους φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών του προεκτάσεων έλαβε διάφορες ερμηνείες και είχε ποικίλες εκφάνσεις στο χώρο της μουσικής σύνθεσης ήδη από το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα. Η τραχύτητα και το στοιχείο της υπερβολής που εμπεριείχε ο αρχαίος κόσμος αφομοιώθηκαν μέσα από την ενεργοποίηση αντανάκλαστικών, τα οποία πηγάζαν από ένα ιδεολογικό πλέγμα όπου καταλυτικό ρόλο έπαιζαν, ανάλογα με την περίπτωση, η χριστιανική παράδοση, οι ακαδημαϊκές συμβάσεις, αλλά και η ιδιάζουσα σχέση του εκάστοτε καλλιτέχνη με

²⁷ Σημειωτέον ότι το έργο του Stravinsky είχε παρουσιαστεί ένα χρόνο πριν (29 Μαΐου 1913) στο Théâtre des Champs-Élysées.

²⁸ Για το θέμα αυτό βλ. το κεφάλαιο 2.Β.iv. «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: Ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ», σσ. 158-171.

²⁹ Pierre-Octave Ferroud, *Autour de Florent Schmitt*, Durand, Παρίσι 1927, σ. 82. Να σημειώσουμε ότι ο Schmitt είχε μια βαθιά κλασική παιδεία και ότι επισκέφθηκε την Ελλάδα τον Οκτώβριο του 1903. Μια εκτενή αναφορά αυτού του ταξιδιού κάνει ο ίδιος στο: Florent Schmitt, «Autour de Rome», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislav Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σσ. 414-419.

τον αρχαίο κόσμο. Όντας μια διαδικασία πρωτίστως διανοητική, η προσέγγιση και η βαθιά κατανόηση του αρχαιοελληνικού πολιτισμού πραγματοποιήθηκαν πρωτίστως σε ένα αμιγώς φιλοσοφικό επίπεδο. Ο χώρος της λογοτεχνίας, όντας σε μια διαλεκτική επαφή με τη διανόηση της εκάστοτε εποχής, αλλά και διαθέτοντας ο ίδιος ένα πλούσιο δυναμικό λόγιων προσωπικοτήτων, μπορεί στο πλαίσιο αυτό να αποτελέσει έναν χρήσιμο κατευθυντήριο άξονα με βάση τον οποίο καθίσταται δυνατή η παρακολούθηση της εξέλιξης, μέσα από διάφορα στάδια, της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας. Μιαν αντίστοιχη εξέταση μπορεί να πραγματοποιηθεί και στο χώρο της μουσικής δημιουργίας, λαμβάνοντας υπόψη τόσο την επιρροή της λογοτεχνίας, όσο και τους ενδογενείς παράγοντες που αφορούν τη γενικότερη εξέλιξη της μουσικής γλώσσας εκείνη την εποχή.

Στο πλαίσιο αυτό, το είδος της *mélodie* συνιστά έναν χρήσιμο οδηγό που μας επιτρέπει να ερευνήσουμε τις διάφορες πτυχές του ζητήματος αυτού και να τις αξιολογήσουμε στο πλαίσιο της προβληματικής μας.

i. Ο ρόλος της ποίησης και το είδος της *mélodie*

Η εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική μουσική είναι – ιδιαίτερα στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα– άμεσα συνδεδεμένη με τη σύγχρονη ποιητική δημιουργία. Η τελευταία αποτέλεσε ένα πεδίο στο οποίο παρεχόταν η δυνατότητα να αποφευχθούν οι προκαταλήψεις και οι συμβάσεις του ακαδημαϊκού χώρου, προσφέροντας γόνιμο έδαφος για την καλλιέργεια νέων προσεγγίσεων που να αντανakλούν το πνεύμα της εποχής. Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, το κίνημα του παρνασσισμού, ερχόμενο σε ρήξη με τα ρομαντικά στερεότυπα, κατάφερε και παρουσίασε μια αρχαιότητα απαλλαγμένη από κάθε είδους συναισθηματισμό, ενώ αργότερα ο συμβολισμός και η αισθητική *fin de siècle* προσέφεραν τη δική τους ανάγνωση. Απέναντι σε έναν τέτοιο πλούτο ιδεών και σε μια πλειάδα καλλιτεχνικών ρευμάτων, είναι προφανές ότι οι συνθέτες της εποχής δεν έμειναν αμέτοχοι και ανεπηρέαστοι.

Ο δημοφιλής καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα θεσμός των «καλλιτεχνικών σαλονιών» έπαιξε, μεταξύ άλλων, έναν καταλυτικό ρόλο στην ολοένα στενότερη επαφή μεταξύ συνθετών και ποιητών.¹ Η επαφή με τη σύγχρονη μουσική και ποιητική δημιουργία ήταν, στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων, άμεση, ενώ παράλληλα οι σύγχρονοι μαικήνες της τέχνης, ως ένδειξη καλού γούστου που άρμοζε στην –ως επί το πλείστον– αριστοκρατική τους καταγωγή, έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ελληνική αρχαιότητα. Μεταξύ αυτών, η Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux διοργάνωνε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μουσικές και ποιητικές βραδιές όπου συμμετείχαν συνθέτες όπως ο Fauré, ο οποίος παρουσίαζε συχνά τις φωνητικές συνθέσεις των μαθητών του, ο κριτικός André Beaunier διάβαζε μεταφράσεις αποσπασμάτων από έργα αρχαίων ελλήνων ποιητών, ενώ στις αρχές του 20^{ου} αιώνα δεν απουσίαζαν και οι «αρχαιοελληνικές χορευτικές πόζες» της Isadora Duncan.² Αντίστοιχα, η κόμησσα Henri Greffulhe³ δεν περιορίστηκε μόνο στη διοργάνωση

¹ Για το θεσμό αυτό βλ. το κεφάλαιο 2.B.ii του πρώτου μέρους: «Η αριστοκρατική Ελλάδα των *fêtes galantes*», σσ. 55-59.

² Λίγο μετά την άφιξή της στο Παρίσι το 1900, η Isadora Duncan εμφανίζεται στις 20 Μαΐου 1901 στο σαλόνι της Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux όπου η ίδια εκτέλεσε «“χορούς με χειρονομίες” συνοδευόμενη στο πιάνο από τον Ravel, ενώ ο André Beaunier απήγγειλλε στίχους [...]». Βλ. Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal*, 20 Μαΐου 1901, στο Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, Παρίσι 2004, σ. 653. Στην αυτοβιογραφία της η Duncan αναφέρει πως στο πιάνο την συνόδεψε ο André Messager. Βλ. Ιζαντόρα Ντάνκαν, *Η ζωή μου*, μτφρ. Άννα Σικελιανού, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 67.

³ Το πραγματικό της όνομα ήταν Marie-Anatole-Louise-Élisabeth de Caraman-Chimay (1860-1952).

ανάλογων εκδηλώσεων, αλλά άσκησε σημαντική επιρροή μέσω δύο σημαντικών θεσμών που η ίδια διηύθυνε: τις θεατρικές παραστάσεις στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης Orange⁴ και την Société des Grandes Auditions Musicales μέσω της οποίας από το 1890 έπαιξε μεταξύ άλλων έναν καταλυτικό ρόλο στη παρουσίαση και διάδοση της σύγχρονης εγχώριας αλλά και ξένης μουσικής δημιουργίας. Η δράση της οικονομικής και κοινωνικής ελίτ δεν ήταν ιδεολογικώς χωρίς περιεχόμενο. Ο Michel Faure επισημαίνει ότι οι επιλογές που εξέφραζε και οι κατευθύνσεις που έδινε η πλειοψηφία των μαικηνών αντανakλούσαν μια «πολιτιστική πολιτική» που φιλοδοξούσε να χειραγωγήσει έως ένα σημείο την καλλιτεχνική δημιουργία.⁵ Στο πλαίσιο αυτό, η αρχαιολατρία που ο καθένας εξέφραζε σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δημιουργία των προϋποθέσεων για μια στροφή των καλλιτεχνών προς την ελληνική αρχαιότητα, της οποίας η πρόσληψη τέθηκε σε νέες βάσεις, καθώς επιχειρήθηκε, έως ένα βαθμό, μια απεξάρτηση από τα στερεότυπα του παρελθόντος και τις πτυχές της επίσημης ακαδημαϊκής προσέγγισης.

Το είδος της *mélodie*,⁶ αν και δεν οφείλει την εμφάνισή του στις προαναφερόμενες αριστοκρατικές συγκεντρώσεις, ωστόσο οι τελευταίες αποτέλεσαν τον κύριο χώρο ακρόασής του. Χωρίς να αποφεύγει σε ορισμένες περιπτώσεις τις συμβάσεις που χαρακτήριζαν όλα τα «κομμάτια σαλονιού», το είδος αυτό εξελίχθηκε στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα προβάλλοντας περισσότερο τη λόγια υπόστασή του. Μέσα από το ιδεώδες της αρμονικής συνύπαρξης δύο υψηλών μορφών τέχνης, της ποίησης και της μουσικής, η *mélodie* ενσάρκωνε με τον πιο διακριτικό αλλά ταυτόχρονα έκδηλο τρόπο τις αισθητικές αναζητήσεις των συνθετών της εποχής. Απέναντι στη μεγάλη παράδοση του *lied* και στην υπεροχή των Γερμανών στον τομέα της ορχηστρικής μουσικής και της μουσικής δωματίου, η *mélodie* απέκτησε εθνικά χαρακτηριστικά και αποτέλεσε ένα από τα βασικότερα μέσα έκφρασης του ιδιαίτερου γαλλικού πνεύματος.⁷ Δεν είναι τυχαίο ότι στον προγραμματισμό της Société Nationale de Musique το είδος της *mélodie* έχαιρε μιας ιδιαίτερης προτίμησης. Σύμφωνα με τον Michel Duchesneau, στο διάστημα 1871-

⁴ Τη διεύθυνση του θεσμού αυτού ανέλαβε το 1907.

⁵ Βλ. Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σσ. 28-29.

⁶ Μελοποίηση γαλλικού ποιήματος με συνοδεία πιάνου κατ' αντιστοιχία με το γερμανικό *lied*.

⁷ Ο Faure επισημαίνει ότι από το 1870 «ο ορισμός της γαλλικής *mélodie* πραγματοποιείται σε σχέση με το γερμανικό *lied*, ενώ η ίδια αντιπαραβάλλεται συστηματικά με αυτό». Βλ. Michel Faure & Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Éditions du C.N.R.S., Παρίσι 2000, σ. 113.

1909, το είδος αυτό δεν απουσίασε από καμία συναυλία της S.N.M., ενώ το φαινόμενο αυτό παρατηρείται μέχρι και το 1939.⁸ Τόσο η εμβέλεια που διατηρούσε η γαλλική ποιητική παράδοση, η άμεση επαφή με τη σύγχρονη δημιουργία, όσο και οι δυνατότητες για την ανάπτυξη μιας προσωπικής μουσικής γλώσσας, συνέβαλαν καθοριστικά ώστε να διαμορφωθεί μια ιδιαίτερη εθνική ταυτότητα. Σε μια εποχή όπου ο χώρος της όπερας βρισκόταν ακόμη υπό τη βαγκνερική επιρροή, η *mélodie* αποτέλεσε ένα «καταφύγιο» –όχι πάντα ασφαλές απέναντι στις ξένες επιρροές και ιδιαίτερα απέναντι στο γερμανικό *lied*– που έδωσε τη δυνατότητα μιας ενδοσκόπησης στις γαλλικές μουσικές και ποιητικές αξίες.

Ο Charles Kœchlin, σε μια πρώτη αποτίμηση της προσφοράς του είδους αυτού, μιλούσε για μια «εθνική τέχνη», όπου δεν έλειπαν και οι αναφορές στις αισθητικές παραμέτρους της ελληνικής αρχαιότητας και η αντιπαραβολή τους με το γερμανικό πνεύμα:

[...] ο πλούτος στην ευρηματικότητα, το τέλειο μέτρο στην εκδήλωση της ευαισθησίας [αποτελούν] γνωρίσματα του υψηλότερου καλλιτεχνικού πολιτισμού. Η εκλέπτυνση που οδηγεί στην απλότητα, η διακριτική λακωνικότητα της φόρμας η οποία μεταφράζει το πιο ζωηρό συναίσθημα [συνθέτουν] μια τέλεια τέχνη της οποίας η κορύφωση είναι η ελληνική γαλήνη [...]. Τα γενικά χαρακτηριστικά του υποκειμενισμού, του εσωτερικού λυρισμού, της άμεσης και βαθιάς υποβολής, της αρμονικής και προσωδιακής εκλέπτυνσης, της ευαισθησίας μεταφρασμένης από την *κλασσική* ισορροπία μιας εποχής τέλειου μουσικού πολιτισμού, [αποτελούν στοιχεία] που αναγνωρίζουμε εκ των προτέρων στις καλύτερες γαλλικές *mélodies* [...] Εδώ υπάρχει μια εθνική παράδοση, όχι ως ένδειξη μίσους ή απόλυτου προστατευτισμού απέναντι στο ξένο, αλλά επειδή αισθανόμαστε στη γαλλική τέχνη την παρουσία ορισμένων αιώνια ευεργετικών ιδιοτήτων. Αυτές υπήρχαν άλλοτε στους Έλληνες και στους Λατίνους.⁹ Το αντίθετο αυτών αποτελεί η ανώφελα φορτισμένη και υπερβολικά τονισμένη έκφραση, προς κατανόηση από τους

⁸ Βλ. Michel Duchesneau, «La Société Nationale de Musique de 1871 à 1909», *Intemporel* (Bulletin de la Société Nationale de Musique), 13, Ιανουάριος-Μάρτιος 1995.
<http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR13DUCTXT.HTML>. Πρόσβαση στις 15 Οκτωβρίου 2003.

⁹ Να σημειώσουμε ότι σε ένα άλλο κείμενο ο Kœchlin έπαιρνε αποστάσεις από τη Ρώμη: «Ας μην λέμε ότι “είμαστε λατίνοι”, διότι η Ρώμη υπήρξε αλαζονική, κυριευμένη από μια βαριά και επιτηδευμένη μεγαλοπρέπεια». Βλ. Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σσ. 67-68.

πρωτόγονους και απολίτιστους για τους οποίους πρέπει να επαναλαμβάνονται εκατό φορές τα ίδια πράγματα.¹⁰

Είναι αναμφισβήτητο ότι η *mélodie* εμπεριείχε σαφείς παραπομπές στα χαρακτηριστικά εκείνα που οδηγούσαν το γαλλικό πνεύμα στις ρίζες του. Σε μια εποχή με έντονες εθνικιστικές εξάρσεις, η ίδια έπαιξε έναν διακριτικό ρόλο, τόσο στη διαμόρφωση, όσο και στην ανάδειξη και προβολή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της γαλλικής μουσικής. Η λακωνικότητα, το μέτρο και η ισορροπία, τις οποίες επικαλείται ο Kœchlin, άρμοζαν σε έναν πολιτισμό αντάξιο κληρονόμο της ελληνικής αρχαιότητας. Αυτές οι ιδιότητες πρέπει να λαμβάνονται υπόψη πάντα σε σχέση και με την αρχαιοελληνική ποίηση, τουλάχιστον με την εικόνα που είχε διαμορφωθεί γι' αυτήν μέσω της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Τα επιγράμματα των αρχαίων ποιητών συγκέντρωναν ακριβώς αυτά τα γνωρίσματα τα οποία επικαλείται ο Kœchlin ως χαρακτηριστικά της αρχαιοελληνικής τέχνης που αφομοιώθηκαν με φυσικό τρόπο στο είδος της *mélodie*. Στην πραγματικότητα, εάν εξετάσουμε τις αρχαιοελληνικού περιεχομένου *mélodies* από τα τέλη του 19^{ου} έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, θα διαπιστώσουμε ότι στην πλειοψηφία τους μελοποιείται ένα ποίημα άμεσα ή έμμεσα επηρεασμένο από τα επιγράμματα της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Η επίτευξη της απλής, εκλεπτυσμένης, άμεσης και ανεπιτήδευτης έκφρασης, μέσα από μια σύντομη και περιεκτική φόρμα αποτέλεσε έναν κοινό στόχο τόσο των αρχαίων επιγραμματοιστών, όσο και των συνθετών που αναζητούσαν, μέσα από ένα ποιητικό κείμενο που ακολουθούσε το αρχαίο πρότυπο, τη μέγιστη δυνατή ανάδειξη αυτών των ιδιοτήτων.

Μεταξύ των αισθητικών προεκτάσεων της, κατά τον Kœchlin, «ελληνικότητας» διακρίνονται σαφείς αναφορές στα ρομαντικά πρότυπα, καθώς ο ίδιος συνέθετε μια ειδυλλιακή εικόνα ενός πολιτισμού με υψηλές αξίες και ιδανικά όπου η ομορφιά, η γαλήνη και η εκλέπτυνση κυριαρχούσαν στις τέχνες και στη διανόηση. Αυτή η πρόσληψη ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στην αριστοκρατία της εποχής, αλλά και κοινωνιολογικά ωφέλιμη για την αστική τάξη η οποία αναζητούσε

¹⁰ Charles Kœchlin, «La mélodie», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislas Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σσ. 2, 3, 35. Η τελευταία πρόταση φαίνεται να αποτελεί απόηχο των απόψεων του Debussy ο οποίος, έχοντας υπόψη του τον Wagner, μιλούσε για αυτήν την «ανάγκη των Γερμανών να κροτούν επίμονα το ίδιο διανοητικό περιεχόμενο από φόβο να μην γίνουν κατανοητοί, γεγονός που επιβαρύνει αναγκαστικά [το έργο] με ανιαρές επαναλήψεις». Claude Debussy, «Impressions sur la Tétralogie à Londres», *Gil Blas*, 1^η Ιουνίου 1903, στο François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι 1987, σ. 181. Αποδώσαμε περιφραστικά την φράση του Debussy: «taper obstinément sur le même clou intellectuel», καθώς ο ίδιος έκανε ένα λογοπαίγνιο με τη λέξη «clou» (καρφί) η οποία όμως δηλώνει επίσης το ουσιώδες μιας έννοιας ή το κυρίως συμπέρασμα ενός γεγονότος.

τα πολιτιστικά εχέγγυα για την ανέλιξή της. Μια αντίστοιχη πολιτιστική κορύφωση μπορούσε να πραγματοποιηθεί μέσα από τη λόγια μελοποίηση ενός ποιήματος, η οποία για πολλούς ίσως και να αποτελούσε μια μακρινή ανάμνηση της κιθαρωδίας. Στο πλαίσιο αυτό, η *mélodie* απέκτησε επίσημα τη θέση της στα αριστοκρατικά και στα αστικά σαλόνια αντανακλώντας τα αισθητικά τους ιδεώδη. Η κοινωνιολογική προσέγγιση του Faure είναι κατατοπιστική:

[η *mélodie* αποτελεί] ένδειξη κουλτούρας, ψυχικής και πνευματικής λεπτότητας [...] χάρη, γοητεία, προσφορά ευχαρίστησης, τάση προς την ομορφιά. Είναι θηλυκή, διότι στο 19^ο αιώνα εναπόκειται στη γυναίκα η υποχρέωση της κομψότητας και της φιλανθρωπίας. Είναι αστική διότι μόνο οι πλούσιοι έχουν τη δυνατότητα να τραγουδούν γύρω από ένα πιάνο. Τέλος, είναι απολίτικη, είναι άυλη, διότι η βασισμένη στην οικονομική βία κοινωνία δεν επιθυμεί ούτε να την αναγνωρίσει ούτε να την προβάλλει.¹¹

Είναι φανερό ότι η *mélodie* είναι προορισμένη για τους λίγους, τους πνευματικά εκλεπτυσμένους, τους κουρασμένους από τη βιομηχανική και οικονομική επανάσταση, τους αναζητώντες τα τελευταία απομεινάρια της αγνής και ανεπιτήδευτης ομορφιάς. Ο Kœchlin αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] η γαλλική *mélodie* [...] [είναι] μέσα από το *πνεύμα* της [...] μια από τις πιο “αριστοκρατικές” εκδηλώσεις της μουσικής».¹² Ο ερμητισμός που διακρίνει κάθε υψηλή μορφή τέχνης λαμβάνει μια κοινωνική χροιά. Η υψηλή κουλτούρα αποτελεί κτήμα και πολυτέλεια μιας επίλεκτης και εσωστρεφούς κοινωνικής ομάδας η οποία αναζητά διαφυγή από το παρόν.

Η επιστροφή και η αναπόληση των εξιδανικευμένων απόμακρων εποχών, η προσφυγή στις επίγειες απολαύσεις, η αποθέωση της εκλεπτυσμένης και αγνής ομορφιάς αποτελούν αιτήματα που η ποίηση έθεσε και η μουσική μελοποίησε. Η εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας συνδέθηκε περισσότερο με τα ανθρώπινα πάθη και με μια ελεύθερη και ηδονιστική στάση ζωής, παρά με την απόμακρη και αυστηρή ψυχρότητα της ακαδημαϊκής προσέγγισης. Η προσφιλή θεματολογία της παγανιστικής Ελλάδας περιελάμβανε μια γενικότερη φυσιολατρία, καθώς και αναφορές σε μυθολογικές μορφές-σύμβολα τόσο από την αρχαιοελληνική όσο και από τη ρωμαϊκή παράδοση. Στο πλαίσιο αυτό, η ευαισθητοποίηση των συνθετών

¹¹ Michel Faure & Vincent Vivès, *ό.π.*, σ. 85.

¹² Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 1.

απέναντι στην ποιητική δημιουργία (σύγχρονη ή παλαιότερη) έθεσε το ζήτημα της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας σε νέες βάσεις. Ακολουθώντας το ιδεολογικό ρεύμα της εποχής, οι συνθέτες αναζήτησαν μιαν άλλη Ελλάδα, διαφορετική από αυτή που γνώριζαν. Τα «κλασικά» στερεότυπα τέθηκαν –έως ένα βαθμό– σε αμφισβήτηση, τόσο στο φιλολογικό όσο και στο μουσικό επίπεδο. Η *mélodie*, αλλά και τα υπόλοιπα είδη κατέγραψαν αυτές τις αναζητήσεις οι οποίες έλαβαν μια σημαντική έκταση ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα με το κίνημα του παρνασσισμού.

ii. Η ποιητική του Παρνασσισμού: ένας «ευγενής παγανισμός»

Ένα από τα βασικά διακριτικά που χαρακτηρίζουν το ποιητικό κίνημα του παρνασσισμού αφορά την ιδιάζουσα πρόσληψη που καλλιέργησε για την ελληνική αρχαιότητα. Οι αισθητικές αρχές της «τέχνης για την τέχνη», της θρησκευτικής εξύμνησης του Ωραίου και της αποκοπής από την πεζή και στείρα καθημερινότητα, καθόρισαν την αρχαιοπρεπή φύση του βλέμματος των παρνασσιστών.¹ Όντας σε άμεση συνάρτηση με τις αντίστοιχες κοινωνιολογικές προεκτάσεις του είδους της *mélodie*, οι αισθητικές αναζητήσεις του κινήματος αυτού έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μιας, έστω εξιδανικευμένης και επίπλαστης, εικόνας της ελληνικής αρχαιότητας και στη μουσική δημιουργία του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Η περίφημη ποιητική συλλογή *Poèmes antiques* (1852) της κυρίαρχης μορφής του Leconte de Lisle αποτέλεσε το μανιφέστο του κινήματος, εγκαινιάζοντας ταυτόχρονα αυτή τη ξεχωριστή προσέγγιση του αρχαίου κόσμου. Η ποίηση του Leconte de Lisle διέθετε όλα τα απαραίτητα συστατικά, ικανά να γοητεύσουν κάθε αρχαιολάτρη γάλλο αστό. Η αρχαιότητα προβαλλόταν ως ένα ονειρικό και άχρονο καταφύγιο, ένας παράδεισος όπου κυριαρχούσαν η εκλέπτυνση, η αγνή ομορφιά, το θρησκευτικό δέος, αλλά και οι επίγειες απολαύσεις. Η αποθέωση των θεϊκών γυναικείων μορφών με τα ελληνικά (ή ελληνότροπα) ονόματα, η φυσιολατρία και η πλήρης έλλειψη υποκειμενισμού συνθέταν μια στυλιζαρισμένη εικόνα της αρχαιότητας, ελληνικής και ρωμαϊκής, απόλυτη αντανάκλαση των αστικών φαντασιώσεων του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

Αυτά τα δημοφιλή χαρακτηριστικά έλαβαν υπόψη οι συνθέτες επιλέγοντας τα ποιήματα του de Lisle, αλλά και των υπόλοιπων παρνασσιστών, προς μελοποίηση μέσα από το, ιδιαίτερα προσφιλές στα αστικά και αριστοκρατικά σαλόνια, είδος της *mélodie*. Η *Lydia* του Gabriel Fauré αποτελεί ένα από τα επιφανέστερα παραδείγματα της τάσης αυτής, όπου η αποθέωση της γυναικείας ομορφιάς αποκτά μια αρχαιοπρέπεια εξασφαλίζοντας το αδιαμφισβήτητο κύρος και την αίγλη των αρχαίων θεοτήτων. Η *mélodie* του Fauré, γραμμένη γύρω στα 1870, αναφέρεται σύμφωνα με τον ίδιο σε μια ερμηνεύτρια,² της οποίας το αρχαιοπρεπές όνομα δίνει την αφορμή

¹ Για τις βασικές αρχές της «ελληνικότητας» των παρνασσιστών βλ. το κεφάλαιο 2.B.i του πρώτου μέρους: «Το ελληνικό ιδεώδες του Παρνασσισμού», σσ. 51-55.

² Αυτό παραδεχόταν ο συνθέτης σε μια συζήτηση που είχε με τον Louis Aguetant το 1902. Βλ. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990, σ. 198. Ο Nectoux εκτιμά ότι επρόκειτο για την υψίφωνο Lydia Eustis, μαθήτρια της Marie Trélat στην οποία

στον συνθέτη να κάνει μια ευρηματική χρήση της τροπικότητας. Πολλοί μελετητές του Fauré έχουν επισημάνει την ιδιαίτερη τροπική χροιά του έργου, χωρίς όμως να προχωρούν σε περαιτέρω παρατηρήσεις. Μεταξύ των λίγων εξαιρέσεων αποτελεί ένα άρθρο του James William Sobaskie³ από το οποίο όμως θα διαφοροποιηθούμε σε ορισμένα σημεία. Η δομή του έργου αποτελείται από δύο μεγάλες ενότητες Α (μμ. 1-19), Α' (μμ. 19-37) και μια coda (μμ. 37-41). Ήδη από τα πρώτα έξι μέτρα του έργου, διαφαίνονται οι τροπικοί υπαινιγμοί του συνθέτη:

Gabriel Fauré, *Lydia*, μμ. 1-6.

είναι αφιερωμένη η *mélodie*. Σχετικώς με τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στο σαλόνι της Marie Trélat και για την εκτίμηση των φωνητικών προσόντων της Lydia Eustis από τον Fauré, βλ. Jean-Michel Nectoux, «Fauré: Voice, Style and Vocality», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 369-402 και ιδιαίτερα τις σσ. 373-376, και Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, Παρίσι 2004, σσ. 285-287.

³ James William Sobaskie, «Allusion in the Music of Gabriel Fauré», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 163-205 (το έργο *Lydia* αναλύεται στις σσ. 164-169).

Εδώ ο Fauré επιδίδεται σε ένα διαφορούμενο παιχνίδι μεταξύ τροπικότητας και τονικότητας. Πράγματι, εάν απομονώσει κανείς τη μελωδία από την πιανιστική συνοδεία, θα διακρίνει –με την παρουσία του σι αναίρεση στο τέταρτο και πέμπτο μέτρο– την οριζόντια παράθεση του λύδιου τρόπου. Πρόκειται βέβαια για μια αναφορά στον εκκλησιαστικό τρόπο της Δύσης και όχι στον αντίστοιχο υπολύδιο του αρχαιοελληνικού τροπικού συστήματος.⁴ Η μαθητεία του Fauré στη σχολή Niedermeyer έπαιξε αναμφισβήτητα καταλυτικό ρόλο στην εντρύφησή του με τους εκκλησιαστικούς τρόπους και στην αξιοποίησή τους στο πλαίσιο του τονικού συστήματος. Ο τονικός χαρακτήρας του έργου (Φα μείζων) γίνεται έκδηλος με την πιανιστική συνοδεία η οποία, διπλασιάζοντας σε ταυτοφωνία τη φωνή,⁵ διατηρεί μια συγχωρδιακή υφή υποστηρίζοντας, αλλά ταυτόχρονα θέτοντας υπό αμφισβήτηση την τροπικότητα της μελωδίας. Μια αναλυτικότερη εξέταση θα μας βοηθήσει να εξετάσουμε τη σχέση τονικότητας-τροπικότητας στο εν λόγω έργο. Το παρακάτω διάγραμμα παρουσιάζει τον αρμονικό σκελετό των πρώτων έξι μέτρων:

Gabriel Fauré, *Lydia*, αρμονικός σκελετός μμ. 1-6.

Η παρουσία του σι αναίρεση στο τέταρτο μέτρο –ύστερα από μια αδιαμφισβήτητη παρουσία της Φα μείζονος– ερμηνεύεται αρμονικά ως η τρίτη βαθμίδα μιας διπλής δεσπόζουσας,⁶ η οποία αντί να οδηγήσει στην αναμενόμενη συγχωρδία της

⁴ Τον τρόπο αυτό επικαλείται και ο Sobaskie χωρίς όμως να διευκρινίζει ότι πρόκειται για τον εκκλησιαστικό τρόπο του μεσαίωνα. Αντίθετα, ο Vladimir Jankélévitch, στο πλαίσιο της γενικότερης τακτικής του να εξελληνίζει την αισθητική του Fauré, βλέπει μια αδιαμφισβήτητη παρουσία του υπολύδιου τρόπου των αρχαίων Ελλήνων, θεωρώντας μάλιστα ότι, παρά το γεγονός ότι στην αρχαιότητα ο τρόπος αυτός κατηγορείτο για την «ασιατική του μαλθακότητα», ανακαλεί στον ίδιο «την αγνότητα και την ψυχρότητα του αρχαίου μαρμάρου». Βλ. Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Παρίσι 1974, σσ. 54-55.

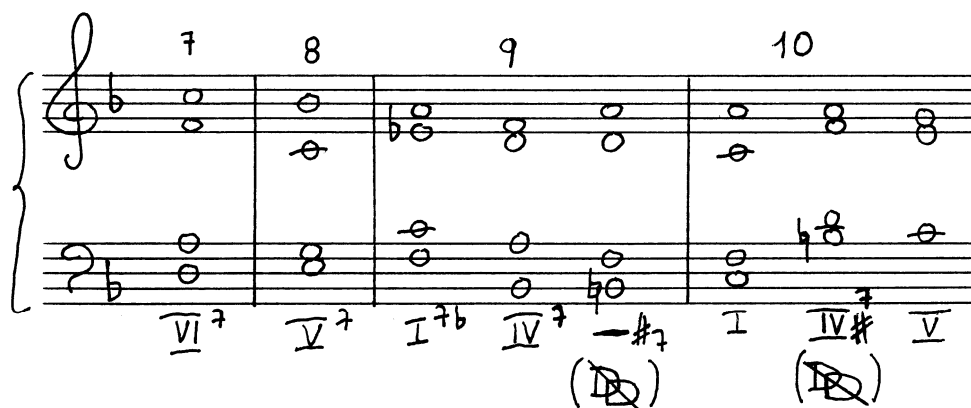
⁵ Τη γραφή αυτή υιοθετεί και ο Chausson για την *Hébé* όπου ο αρχαιοελληνικός φρύγιος τρόπος είναι περισσότερο έκδηλος. Βλ. το κεφάλαιο 1.B: «Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων», σσ. 110-112.

⁶ Ο Sobaskie δεν δίνει κάποια αρμονική ερμηνεία για την συγκεκριμένη συγχωρδία.

δεσπόζουσας της Φα, ακολουθείται, στο μέτρο 5, από μια άλλη συγχορδία η οποία παίζει το ρόλο μιας άλλης διπλής δεσπόζουσας, αυτή τη φορά στο τονικό περιβάλλον της Λα ελάσσονος. Πράγματι, έπειτα από τη μεταβατική εμφάνιση μιας συγχορδίας φα μείζονος, οδηγούμαστε (στο τρίτο τέταρτο του μέτρου) στη δεσπόζουσα της καινούργιας τονικότητας για να επιβεβαιωθεί στο πρώτο τέταρτο του έκτου μέτρου με την ολοκληρωμένη παράθεση της συγχορδίας της Λα ελάσσονος. Η αίσθηση αυτής της τονικοποίησης ενισχύεται και από την ταυτόχρονη κατάληξη του πρώτου διστίχου στη λέξη «blanc» όπου ο Fauré διακόπτει τη ροή του ποιητικού κειμένου, προκειμένου να αναδειχθούν οι αρμονικές μεταπτώσεις, τις οποίες πραγματοποιεί επανερχόμενος –έστω και φευγαλέα– στην αρχική τονικότητα της Φα μείζονος μέσα από μια διαδοχή δεσπόζουσας-τονικής στο δεύτερο και τρίτο τέταρτο του ίδιου μέτρου. Από την εξέταση των πρώτων έξι μέτρων, είναι διακριτό ότι η σκέψη του Fauré παραμένει αμιγώς τονική, καθώς το επίμαχο σι αναίρεση αποκτά αρμονικό και άρα δομικό ρόλο. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται στο επόμενο τετράμετρο:

[Andante]

Gabriel Fauré, *Lydia*, μμ. 7-10.



Gabriel Fauré, *Lydia*, αρμονικός σκελετός μμ. 7-10.

Ο Fauré αποφεύγει για άλλη μια φορά να επιβεβαιώσει εξ αρχής τη συγχορδία της τονικής παραθέτοντας μια πιο αραιή διαδοχή βαθμίδων οι οποίες όμως παραμένουν στο τονικό περιβάλλον της Φα μείζονος. Αν και το *si* αναίρεση που παρουσιάζεται στο έβδομο μέτρο έχει ένα διαβατικό χαρακτήρα, ωστόσο η εμφάνισή του στο τελευταίο τέταρτο του ένατου μέτρου πραγματοποιείται, κατά τη γνώμη μας, στο πλαίσιο της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας (όπως στο μέτρο 4, όμως χωρίς θεμέλιο), οδηγώντας αυτή τη φορά σε μια μισή πτώση και ενισχύοντας με αυτόν τρόπο το δομικό του ρόλο.⁷ Η διττή υπόσταση του *si* αναίρεση (μελωδικώς τροπική και αρμονικώς τονική) έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη δημιουργία μιας τροπικής χροιάς χωρίς όμως να ακυρώνεται ο αμιγώς τονικός χαρακτήρας του έργου.⁸ Με αυτό τον τρόπο, ο Fauré χρησιμοποίησε τον φθόγγο αυτό στο πλαίσιο της τονικότητας προκειμένου να υπαινιχθεί τον λύδιο τρόπο, χωρίς ο ίδιος να προχωρήσει σε μια γενικευμένη χρήση του. Θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί –εάν βέβαια δεν υποκύπταμε στον πειρασμό να παραλληλίσουμε τον τίτλο του έργου με τον λύδιο τρόπο– ότι ο συνθέτης πιθανόν να μην αποσκοπούσε σε οποιοδήποτε τροπικό υπαινιγμό, αλλά να είχε διαφορετικές αρμονικές αναζητήσεις.

⁷ Η ερμηνεία του Sobaskie θεωρεί απλώς το *si* αναίρεση ως αλλοιωμένο φθόγγο στο πλαίσιο της τέταρτης βαθμίδας που εμφανίζεται στα δύο τελευταία τέταρτα του μέτρου 9. Τόσο στις αρμονικές αναλύσεις του όσο και στο σενκεριανό διάγραμμα που ο ίδιος παραθέτει δεν αναφέρεται στην εξέχουσας σημασίας ιδιότητα του *si* αναίρεση. Ο ίδιος αρκείται να σημειώσει πως η παρουσία των *si* αναίρεση «θα μπορούσε να υπονοήσει τροπικούς συσχετισμούς [...] στους ευαίσθητους ακροατές». Βλ. James William Sobaskie, *ό.π.*, σ. 164.

⁸ Μια παρεμφερή άποψη υποστηρίζει και ο Edward Phillips ο οποίος θεωρεί ότι αυτή η αυξημένη τετάρτη [το *si* αναίρεση] «μπορεί να εξηγηθεί τονικά και δεν αποτελεί παρά μια παροδική και επιφανειακή αναφορά στην τροπικότητα». Βλ. Edward Phillips, «Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré», *Music Analysis*, 12/1, Μάρτιος 1993, σ. 22. Ωστόσο ο ίδιος, σε μια μικρή παράγραφο που αφιερώνει στο έργο αυτό, δεν δίνει μια ικανοποιητική ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί ο συγκεκριμένος φθόγγος, θεωρώντας τον ως μια χρωματική αλλοίωση.

Αυτό μπορεί διαπιστωθεί σε μια επιστολή του Fauré προς τον γιο του Philippe, όπου αναφέρεται ένα σημαντικό στοιχείο που αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος απέδιδε ένα αρχαϊκό χρώμα μέσα από αμιγώς τονικές διαδικασίες. Σχετικά με το *Air de danse* από τη μουσική που έγραψε το 1888 για το θεατρικό έργο του Alexandre Dumas (1802-1870) *Caligula* [Καλιγούλας], ο συνθέτης αναφέρει:

Ήθελα να δώσω την εντύπωση ενός χορού με αρχαϊκό χαρακτήρα (εδώ πρόκειται για πράγματα τα οποία αντιλαμβανόμαστε αφού γίνουν!) και εφόσον οι αρχαίοι δεν πραγματοποιούσαν τις μετατροπές όπως εμείς, περιορίστηκα σε μια κλίμακα η οποία περιλαμβάνει δύο τονικότητες. Το γρηγοριανό μέλος είναι γεμάτο παρόμοια παραδείγματα.⁹

Η κλίμακα στην οποία αναφέρεται ο Fauré είναι η σολ μείζων με αυξημένη τετάρτη (ντο δίεση). Είναι φανερό ότι οι δύο τονικότητες που περιλαμβάνονται στην κλίμακα αυτή είναι η Σολ μείζων και η Σι ελάσσων και ότι επίσης θα μπορούσε η ίδια να παραπέμψει άμεσα στον λύδιο τρόπο. Ωστόσο, η μέθοδος του Fauré είναι σαφώς προσανατολισμένη σε μια τονικής φύσεως αντιμετώπιση της κλίμακας, η οποία βέβαια επικαλείται τις πηγές της στην τροπικότητα του γρηγοριανού μέλους. Κάτι ανάλογο είχε συμβεί νωρίτερα και στην περίπτωση της *Lydia*. Η έντονη παρουσία και τονικοποίηση της Λα ελάσσονος στα μέτρα 5-6 καταδεικνύει μια παρόμοια «ενσωμάτωση» τονικοτήτων.¹⁰

Οι μελετητές του Fauré συμφωνούν ότι η *Lydia* αποτελεί ένα έργο σταθμό στην ιστορία του είδους της *mélodie*, καθώς έρχεται σε ρήξη με τον επιφανειακό συναισθηματισμό, την ποιητική μετριότητα και τις ρομαντικές εξάρσεις που χαρακτήριζε την προγενέστερη *romance*. Εμείς μπορούμε να προσθέσουμε ότι το έργο αυτό εγκαινίασε μια νέα προσέγγιση της αρχαιότητας, άμεση αντανάκλαση της ποιητικής του παρνασσισμού και παρείχε ένα μουσικό πρότυπο αρχαϊσμού που επηρέασε σημαντικά τις επόμενες γενεές. Κατά το πρότυπο των αρχαίων

⁹ Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 258. Ο Nectoux χρονολογεί την επιστολή αυτή γύρω στις 17 Αυγούστου 1906.

¹⁰ Να σημειώσουμε ότι ο Sobaskie παραθέτει την επιστολή αυτή χωρίς όμως να προχωρά σε κάποιον παραλληλισμό με την *Lydia*. Επιπλέον, στηριζόμενος στην αγγλική μετάφραση της αλληλογραφίας του Fauré (Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, μτφρ. J. A. Underwood, Marion Boyars, Λονδίνο 1984, σσ. 261-262) αποδίδει το απόσπασμα: «ενός χορού με αρχαϊκό χαρακτήρα» [«d'une danse de caractère antique»] ως: «ενός χορού κλασικής φύσεως» [«of a dance of a classical nature»], γεγονός που αλλοιώνει σημαντικά το νόημα της πρότασης και, μοιραία, αποκρύπτει το αρχαϊκό στοιχείο, παραπλανώντας τον αναγνώστη σχετικώς με τις πραγματικές προθέσεις του συνθέτη. Βλ. James William Sobaskie, *ό.π.*, σ. 192.

επιγραμματιστών, ο Leconte de Lisle πλέκει το εγκώμιο στη γυναικεία ομορφιά με πλούσιες αρχαιοπρεπείς αναφορές. Ωστόσο, ορισμένα στοιχεία της ποίησης του Leconte de Lisle φαίνεται να ενόχλησαν τον συνθέτη με αποτέλεσμα να μην ληφθούν υπόψη κατά τη μελοποίηση. Όπως πολύ εύστοχα παρατήρησαν ο Jean-Michel Nectoux¹¹ και ο Vincent Vivès,¹² ο Fauré προχώρησε σε μια μικρή τροποποίηση της πρώτης στροφής του ποιήματος του Leconte de Lisle:

Lydia, sur tes roses joues,	Λυδία, στα ρόδινά σου μάγουλα,
Et sur ton col frais, et plus blanc	και στον δροσερό σου λαιμό, πιο λευκός
Que le lait, coule étincelant	και από το γάλα, κυλά σπινθηροβόλα
L'or fluide que tu dénoues. ¹³	ο ρευστός χρυσός που αναδύεις.

Ο Fauré διαταράσσει τη δομή της στροφής ως εξής:¹⁴

Lydia, sur tes roses joues,	Λυδία, στα ρόδινά σου μάγουλα,
et sur ton col frais et si blanc,	και στον δροσερό και τόσο λευκό σου λαιμό,
roule étincelant	κυλά σπινθηροβόλα
L'or fluide que tu dénoues.	ο ρευστός χρυσός που αναδύεις.

Η παρομοίωση με τη λευκότητα του γάλακτος έχει διαγραφεί στη μελοποίηση του συνθέτη. Ο Nectoux αιτιολογεί την τροποποίηση αυτή θεωρώντας ότι εξυπηρετούσε την ευφωνία του κειμένου.¹⁵ Ωστόσο, ο συναρπαστικός συλλογισμός του Vincent Vivès μάς φαίνεται πιο πειστικός. Σύμφωνα με τον γάλλο μουσικολόγο, η αναφορά στο γάλα, αφενός, έρχεται σε αντίθεση με τη λέξη *χρυσός* [*or*] που ακολουθεί, αφετέρου, παραπέμπει στο γυναικείο στήθος (μητρικό γάλα) και σε μια βουκολική εικόνα του αντικειμένου (βοσκοπούλα), γεγονός που δεν άρμοζε με την αστική ηθική της εποχής.¹⁶ Η κατάργηση της επίμαχης παρομοίωσης «μεταθέτει το συνεμφατικό

¹¹ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990, σσ. 349, 357-358.

¹² Michel Faure & Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Éditions du C.N.R.S., Παρίσι 2000, σσ. 117-118, 126-128.

¹³ Charles Marie Leconte de Lisle, «Lydia», «Études Latines», *Poèmes antiques*, Alphonse Lemerre, Παρίσι, χ.χ., σ. 260.

¹⁴ Βλ. επίσης και την παρτιτούρα στα μμ. 3-10.

¹⁵ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 349.

¹⁶ Στη λευκότητα του γάλακτος ανατρέχουν πολύ συχνά οι ποιητές της *Ελληνικής Ανθολογίας* προκειμένου να εξυμνήσουν τη γυναικεία ομορφιά και συγκεκριμένα το γυναικείο στήθος. Βλ. τα

πεδίο που σχετίζεται με το λαιμό της νεαρής κοπέλας, από το γάλα [...] σε πιο ευγενή στοιχεία (χρυσός και μάρμαρο των αγαλμάτων)». ¹⁷ Πράγματι, η «νεαρή θεά» του Leconte de Lisle όφειλε να διατηρήσει τα ευγενή της χαρακτηριστικά και να μην στιγματιστεί από πεζές και ευτελείς αναφορές. Η εικόνα της έπρεπε να ανταποκρίνεται πλήρως στην –προσφιλή στα αστικά και αριστοκρατικά στρώματα– πρόσληψη του αρχαιοελληνικού κάλλους, ενός αγνού και απρόσιτου ιδανικού που εξυμνείται με θρησκευτικό δέος. Στο σημείο αυτό, ο Fauré «διόρθωσε» τον –κατά την κρίση του– υπερβολικό αισθησιασμό του Leconte de Lisle ευθυγραμμίζόμενος με την επίσημη αισθητική της εποχής που ταύτιζε την υπέρτατη ομορφιά με την απaráμιλλη γοητεία, την καθάρια υπόσταση, την αυστηρή και λιτή κομψότητα των αρχαίων μαρμάρινων γλυπτών και των ναών. ¹⁸

Αντίστοιχα, η μουσική του Fauré, όντας σε άμεση συνάρτηση με το ποιητικό περιεχόμενο, έφερε τα χαρακτηριστικά μιας απλής και ανεπιτήδευτης αρχαιοπρέπειας και αποτέλεσε για εκείνη την εποχή το πρότυπο με το οποίο ταυτίστηκε αργότερα η ποιητική περιγραφή του Vladimir Jankélévitch:

Για να ξεκινήσει, και εν είδει ενός περιστυλίου, ο Fauré παρατάσσει μια λευκή κιονοστοιχία σύμφωνων μείζονων συγχορδιών [μμ. 1-2]: για να τελειώσει, μια απλοϊκή coda της οποίας οι αέρινες διπλές τρίτες, στερούμενες της υποστήριξης του μπάσου, ανεβαίνουν στο γαλάζιο [ουρανό] και εκπνέουν δίπλα στους θεούς [μμ. 37-41]... Μεταξύ του τέλους και της αρχής, τα τρίηχα με τις διπλές τρίτες κυρτώνουν με χάρη σαν τα ελικοειδή σχήματα ενός ιωνικού κιονόκρανου [μμ. 16, 34]. ¹⁹

Η κλασικότροπη μουσική γλώσσα του Fauré προσέφερε άφθονο πεδίο για την ανάπτυξη τέτοιου είδους παραλληλισμών, ιδιαίτερα προσφιλών στο συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο. Η ηρεμία και η πραότητα της μουσικής του, άμεση αντανάκλαση της ποίησης του Leconte de Lisle, ενσάρκωνε το ηχητικό

ερωτικά επιγράμματα του αλεξανδρινού Διοσκορίδη (τέλη του 3^{ου} αιώνα π.Χ.) και του έλληνα Ρουφίνου (2^{ος} αιώνας μ.Χ.·) στο Pierre Waltz, επιμ., *Anthologie Grecque*, μέρος 1^ο: «Anthologie Palatine», τόμος 2, Les Belles Lettres, Παρίσι 1928, σσ. 42, 43, 88.

¹⁷ Michel Faure & Vincent Vivès, *ό.π.*, σ. 128.

¹⁸ Εάν ο Fauré είχε επιλέξει το ποίημα «Néèze» από την ίδια ποιητική συλλογή του Leconte de Lisle δεν θα είχε αντιμετωπίσει αυτό το «πρόβλημα». Στον πρώτο στίχο της δεύτερης στροφής ο ποιητής πραγματοποιεί μια αντίστοιχη παρομοίωση αυτή τη φορά με το (αρχαίο) μάρμαρο: «Blanche comme un beau marbre, avec ses roses joues» [«Λευκή όπως ένα ωραίο μάρμαρο, με τα ρόδινά της μάγουλα»]. Το ποίημα αυτό μελοποίησε αργότερα ο Reynaldo Hahn και αποτέλεσε μέρος της συλλογής *Études Latines* [Λατινικές Σπουδές] στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σ. 55.

ιδανικό του σύγχρονου αρχαιολάτρη. Ωστόσο, ο συνθέτης δεν ενέδωσε σε έναν εύκολο αρχαϊσμό, ούτε παρασύρθηκε σε έναν αναχρονιστικό λόγο προκειμένου να αντεπεξέλθει στο στερεότυπο και ακαδημαϊκό «ελληνισμό» της εποχής του. Αντίθετα, χρησιμοποίησε τον μουσικό κλασικισμό ως αισθητικό εχέγγυο, αξιοποιώντας παράλληλα με ευρηματικό τρόπο τις τεχνικές δυνατότητες που αυτός προσέφερε. Ικανοποιώντας το αυτονόητο αίτημα για μια απλότητα, αυτοσυγκράτηση, διαύγεια και λιτότητα που όριζε το θέμα, ο Fauré κινήθηκε στα όρια μιας κλασικότροπης τονικής αρμονίας, μέσα από την οποία αναδύθηκε ταυτόχρονα και η επιθυμητή αρχαϊκή ψευδαίσθηση τροπικότητας. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης απέδιδε με τον καλύτερο τρόπο τη διττή υπόσταση της Lydia (ανθρώπινης και θεϊκής – τονικότητας και τροπικότητας) και την απρόσιτη και διαφυγούσα ομορφιά της (συνεχείς τονικές μετατοπίσεις, καθώς η βασική τονικότητα του έργου επανέρχεται μόνο στο τέλος της κάθε βασικής ενότητας). Υπό την έννοια αυτή, η τέχνη του ορθώς συγκρίθηκε με την ισορροπία και τις αρμονικές αναλογίες των αρχαιοελληνικών κλασικών αριστουργημάτων.

Η αισθησιακή πλευρά της ποίησης του Leconte de Lisle θα διαφανεί με πιο έκδηλο τρόπο σχεδόν τριάντα χρόνια αργότερα (το 1900), όταν ο Reynaldo Hahn θα μελοποιήσει δέκα από τα δεκαοκτώ ποιήματα της συλλογής *Études Latines* [Λατινικές Σπουδές].²⁰ Σύμφωνα με τον Vincent Vivès, η εν λόγω ποιητική συλλογή είναι γραμμένη κατ' απομίμηση των ερωτικών ελεγείων του ρωμαίου ποιητή Gaius Cornelius Gallus (70-26 π.Χ.).²¹ Κατά την εκτίμησή μας, ο Leconte de Lisle ακολούθησε τα πρότυπα των ποιητών που περιέχονται στο σύνολο της *Ελληνικής Ανθολογίας* και κυρίως των ερωτικών επιγραμμάτων όπου, μεταξύ άλλων, εξυμνούνται η πλαστική ομορφιά του γυναικείου σώματος, οι επίγειες και σαρκικές απολαύσεις, οι ανέμελες βουκολικές σκηνές, αλλά και όπου διαφαίνεται μια έκφραση αγωνίας για την παροδικότητα της ζωής. Στα ποιήματα αυτά αποτυπώνονται τα βασικά γνωρίσματα του αρχαιολατρικού βλέμματος του Leconte de Lisle, όπου, μέσα από μια αποθέωση της εκλεπτυσμένης και στυλιζαρισμένης εικόνας των αρχαιοελληνικών και κυρίως των ρωμαϊκών συμποσίων, εκφράζεται μια έντονη τάση φυγής προς μια ονειρική κατάσταση, προς έναν παράδεισο όπου κυριαρχεί η ελευθερία και η αθάνατη ομορφιά. Αυτή τη διάσταση είχε λάβει στη φαντασία του

²⁰ Η συλλογή *Études Latines* αποτελεί μέρος των *Poèmes antiques* που ο Leconte de Lisle εξέδωσε το 1852.

²¹ Michel Faure & Vincent Vivès, *ό.π.*, σ. 187.

ποιητή ο κόσμος της αρχαιότητας, κάτι το οποίο ο Hahn, υπό την αναμφισβήτητη επιρροή της αισθητικής *fin de siècle*, συμμεριζόταν. Ο τίτλος «Λατινικές Σπουδές» [*«Études Latines»*] κατοπτρίζει την αμιγώς τεχνική τους φύση, καθώς αποτελούν ένα είδος ποιητικών γυμνασμάτων στα πρότυπα των ελεγείων και των επιγραμμάτων των ποιητών της *Ελληνικής Ανθολογίας*. Ως εκ τούτου, είναι άσκοπο να αναζητήσει κανείς στους στίχους κάποιο ίχνος ιστορικής αλήθειας, καθώς πρωτεύοντα ρόλο παίζει η ποιητική φαντασία και η εξιδανίκευση ενός απόμακρου κόσμου όπου στοιχία από τον αρχαιοελληνικό και από τον ρωμαϊκό πολιτισμό συνυπήρχαν στο πλαίσιο μιας ενιαίας πρόσληψης. Όπως και στην περίπτωση της *Lydia* του Fauré, η παρουσία γυναικείων μορφών με αρχαιοπρεπή ονόματα στην, έστω και γερασμένη αισθητικά, ποίηση του Leconte de Lisle κοσμούσε ακόμη τα οράματα της εποχής *fin de siècle*. Ο Hahn ακολουθεί πιστά τους στίχους του Leconte de Lisle και δεν διστάζει να επιλέξει ποιήματα αμιγώς ερωτικού περιεχομένου.

Η βασική πρωτοτυπία της μελοποίησης των *Études Latines* από τον Hahn εντοπίζεται στη διεύρυνση των εκφραστικών μέσων του είδους της *mélodie* μέσω της χρήσης χορωδίας, αλλά και εναλλακτικών τεχνικών της πιανιστικής συνοδείας σε διάφορους μεταξύ τους συνδυασμούς. Ωστόσο, οι καινοτομίες αυτές έχουν έναν αμιγώς τεχνικό χαρακτήρα, καθώς αποσκοπούν περισσότερο στη δημιουργία μιας αρχαϊκής ατμόσφαιρας. Στα πρότυπα του Leconte de Lisle ο οποίος επιδίδεται με αυτή την ποιητική συλλογή σε αρχαϊκές ασκήσεις ύφους, ο Hahn υιοθετεί τη μέθοδο των μουσικών αναχρονισμών ως τεχνική μουσικού αρχαϊσμού. Στο πλαίσιο αυτό, τόσο η συνύπαρξη του σολίστ με τη χορωδία –η οποία παραπέμπει σε αυτή του κορυφαίου με τον χορό στο αρχαίο δράμα, εξασφαλίζοντας μια αίσθηση θεατρικότητας– όσο και η φωνητική και πιανιστική γραφή παίζουν καταλυτικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση. Ήδη από το πρώτο τραγούδι της συλλογής (*«Lydie»*), ο Hahn καταθέτει την άποψή του για τον τρόπο με τον οποίο όφειλε ο σύγχρονος συνθέτης να αποδώσει μια αρχαϊκή ατμόσφαιρα: μια λυρική μελωδία του τενόρου, συνοδευόμενη από τα φωνήματα σε τρίτες της αποτελούμενης από σοπράνο και τενόρους χορωδίας και από την αραιή, σχεδόν μιμούμενη την αρχαία λύρα, πιανιστική γραφή:

Reynaldo Hahn, *Études Latines*, «Lydie», μμ. 1-7.

Αντίστοιχα, η χρήση μιας νεανικής χορωδίας [jeunes filles, jeunes hommes], η οποία στο τέταρτο τραγούδι («Thaliarque») αντικαθιστά τον τραγουδιστή, προσδίνει στον έντονο λυρισμό μια αίσθηση εφηβικής αγνότητας, παραπέμποντας ταυτόχρονα σε μια εικόνα αρχαϊκής απλότητας και πραότητας.²² Η αγνότητα αποτελεί μια θεμελιώδης έννοια στην αισθητική των παρνασσιστών –και ιδιαίτερα του Leconte de Lisle– καθώς δεν συνδέεται μόνο με την σωματική και ηθική καθαρότητα, αλλά έχει και μια πνευματική υπόσταση. Η μουσική απόδοση αυτών των ιδιοτήτων, έτσι όπως αυτή είχε εκδηλωθεί από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, παρέπεμπε στην «καθαρότητα» της τονικής αρμονίας και στην κλασικότητα γραφή. Αντίστοιχα, οι διαυγείς, λιτές και «ισορροπημένες» φόρμες της προρομαντικής εποχής άρμοζαν στην απλότητα, την λιτότητα και την αρμονία που διέκριναν τις πλαστικές τέχνες της αρχαιότητας και ιδιαίτερα τις δημοφιλείς εκείνη την εποχή γλυπτική και αρχιτεκτονική. Για τον Hahn, οι κορυφαίες περίοδοι της μουσικής τέχνης αποτελούσαν μια πλούσια πηγή τεχνικών παραμέτρων που εξασφάλιζε το επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα.²³ Στο πλαίσιο αυτό, το αναχρονιστικό ύφος της γλώσσας του Hahn έπαιζε καταλυτικό ρόλο προς

²² Ο συνθέτης υποδεικνύει στην αρχή του τραγουδιού: «Allegretto simple et calme».

²³ Οι απόψεις του Hahn σχετικά με τη σύγχρονη απόδοση της μουσικής της αρχαιότητας διαφαίνονται σε μια δήλωσή του στο προσωπικό του σημειωματάριο: «Μόλις επέστρεψα από [την παράσταση] του *Οιδίποδα*. [Ήταν ένα] μεγαλειώδες θέαμα το οποίο δεν με κούρασε. [...] Η μουσική του Membrée ήταν πραγματικά πολύ καλή! Πραγματοποιεί σχεδόν το ιδανικό μου της [απόδοσης της] μουσικής της αρχαιότητας με σύγχρονα μέσα. Είναι σκηνική και καλά γραμμένη για μικρή ορχήστρα». Βλ. Reynaldo Hahn, *Journal d'un musicien*, Plon, Παρίσι 1933, σσ. 44-45. Η τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος*, σε διασκευή του Jules Lacroix και με σκηνική μουσική που συνέθεσε ο (αγνώστων λοιπών στοιχείων) Edmond Membrée, ανέβηκε στην Opéra του Παρισιού στις 18, 20, 25 Μαρτίου και στις 26 Απριλίου του 1900. Βλ. Stéphane Wolff, *L'opéra au Palais Garnier, 1875-1962. Les œuvres, les interprètes*, L'Entracte, Παρίσι 1962, (επανεκδ. Slatkine, Γενεύη 1983), σ. 354. Δεν αποκλείεται όμως ο Hahn να αναφέρεται στην παράσταση που δόθηκε από τον θίασο της Comédie Française στο ρωμαϊκό θέατρο της πόλης Orange στις 7 Αυγούστου 1905. Βλ. Myriam Chimènes, *ό.π.*, σ. 598. Βλ. επίσης τις αντίστοιχες απόψεις του για την έννοια της καινοτομίας στο κεφάλαιο 2.Α: «Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση», σσ. 126-127.

αυτή την κατεύθυνση. Το ένατο τραγούδι της συλλογής («Phidylé») αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αυτής της γραφής. Ο σολίστ («ένα όμορφο μπάσο» [«une belle basse»], όπως χαρακτηριστικά υποδεικνύει ο συνθέτης) συνδιαλέγεται με ένα χορωδιακό σύνολο από 6 σοπράνο και 4 τενόρους, ενώ η πιανιστική συνοδεία (4 χέρια) έχει έναν αμιγώς υποστηρικτικό ρόλο.²⁴ Το θρησκευτικό πνεύμα της ποίησης (η Phidylé προσφέρει θυμίαμα στις θεότητες) αντανακλάται στην τελετουργική υφή της μουσικής:

²⁴ Η επιλογή της πιανιστικής συνοδείας για 4 χέρια αποσκοπεί περισσότερο σε μια ηχητική εξισορρόπηση με τις φωνές και δεν μαρτυρά την ανάγκη για μια πιο ανεπτυγμένη οργανική γραφή, καθώς περιορίζεται σε μια απλή συνοδεία ακόρντων.

Reynaldo Hahn, *Études Latines*, «Phidylé», μμ. 1-10.

Στο ίδιο κλίμα εκτυλίσσεται και το πέμπτο τραγούδι («Lydé») όπου η πιανιστική συνοδεία με τα ακόρντα και τα σύντομα μελίσματα μιμείται τη αρχαία λύρα την οποία, σύμφωνα με το ποίημα, φέρει η Lydé.²⁵ Από τους αρχαϊσμούς του Hahn δεν θα μπορούσε να λείψει η τροπικότητα (κυρίως στα τραγούδια «Tyndaris» και

²⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Hahn δεν επέλεξε το ποίημα «Lydia» από την εν λόγω συλλογή του Leconte de Lisle, καθώς η μελοποίηση που είχε πραγματοποιήσει τριάντα χρόνια νωρίτερα ο Fauré αποτελούσε ένα αξεπέραστο σημείο αναφοράς.

«Pholoé»), ενώ το δεύτερο τραγούδι («Néère») αποτελεί ένα πραγματικό pastiche μιας μπαρόκ άριας. Πιο κοντά στην αισθητική fin de siècle, το τρίτο τραγούδι («Salinum») αποφεύγει τις τονικές συμβάσεις μέσα από μια οριζόντια «τροπικίζουσα» μελωδική γραμμή που υιοθετεί η φωνή, αλλά και η περιορισμένη στο δεξί χέρι πιανιστική συνοδεία. Η γραφή της τελευταίας, η οποία παραπέμπει στον αρχαίο αυλό, θυμίζει έντονα τον αντίστοιχο «Αυλό του Πάνα» [«La flûte de Pan»], το πρώτο από τα τρία *Chansons de Bilitis* που ο Debussy είχε συνθέσει το 1897:

Reynaldo Hahn, *Études Latines*, «Salinum», μμ. 22-23.

Claude Debussy, *Chansons de Bilitis*, «La flûte de Pan», μμ. 1-2.

Οι *Λατινικές Σπουδές* αποτελούν το χαρακτηριστικότερο δείγμα γραφής του Hahn όσον αφορά την απόδοση της μουσικής της αρχαιότητας. Όντας σε άμεση συνάρτηση με την ποίηση του Leconte de Lisle, ο συνθέτης επιδόθηκε σε ασκήσεις ύφους που, σύμφωνα με τον ίδιο, άρμοζαν με το πνεύμα του αρχαίου ιδεώδους. Στην ουσία, ο Hahn συνόψισε, έστω και με αναχρονιστικές μεθόδους, τις τεχνικές αρχαϊσμού που χρησιμοποίησε ο 19^{ος} αιώνας, αγνοώντας συνειδητά τις σύγχρονες με

αυτόν αναζητήσεις του συμβολισμού και της εποχής fin de siècle οι οποίες δεν ήταν συμβατές με το πνεύμα –αλλά ούτε και με το γράμμα– της ποίησης του Leconte de Lisle.

Μία ακόμη συμβολή της ποιητικής του παρνασσισμού στο είδος της *mélodie* αποτελεί το έργο «La prière du mort» [«Η προσευχή του θανόντα»] op.17 αρ.3 του Charles Kœchlin (1867-1950) γραμμένο το 1896 σε ποίηση του κουβανέζικης καταγωγής José-Maria de Heredia (1842-1905). Αν και ο Heredia διακρίνεται από τους υπόλοιπους παρνασσιστές και ιδιαίτερα από την ψυχρότητα και την υπερβολική ελλογμιότητα του Leconte de Lisle, μέσω μιας πιο ευλύγιστης πρόσληψης του αρχαίου κόσμου, –γεγονός που τον κατέστησε προσφιλή στους κύκλους των συμβολιστών– ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ποιητής δεν αποφεύγει ένα σχετικώς αποστασιοποιημένο και σχεδόν επιτηδευμένο ύφος. Το εν λόγω ποίημα –το οποίο ανήκει στη δημοφιλέστερη συλλογή του Heredia με τίτλο *Les Trophées* που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1893– αποτελεί μια απομίμηση των επιγραμμάτων της *Ελληνικής Ανθολογίας* με πένθιμο χαρακτήρα, των λεγόμενων «επιτάφιων», αφιερωμένων σε αποθανόντες ηρωικούς πολεμιστές ή σε άλλες σημαντικές προσωπικότητες.

Έχοντας ήδη εκδηλώσει τις ποιητικές του προτιμήσεις προς το κίνημα του παρνασσισμού,²⁶ ο νεαρός Kœchlin επέλεξε να έλθει σε επαφή με τη γοητεία της αρχαιότητας μέσω των στίχων του Heredia ο οποίος, σύμφωνα με τον Pierre Feuga, εγκαινίαζε και εξάντλησε στη συλλογή αυτή το είδος του «επικού σονέτου».²⁷ Το πνεύμα με το οποίο ο συνθέτης προσέγγισε τον αρχαίο κόσμο καταδεικνύεται μέσα από τη θεατρική διάσταση που έδωσε από τα πρώτα μέτρα του τραγουδιού:

²⁶ Η παρουσία του Théodore de Banville (1823-1891) στη συλλογή τραγουδιών *Rondels* op.1, 8 και 14 (1890-1899) είναι χαρακτηριστική.

²⁷ Βλ. José-Maria Heredia, *Les Trophées*, Pierre Feuga, επιμ., Orphée/La Différence, χ.τ.ε., 1990, σ. 10. Να σημειώσουμε ότι στην εν λόγω έκδοση το ποίημα «La prière du mort» δεν περιλαμβάνεται μεταξύ των επιλογών που πραγματοποίησε ο επιμελητής.

Charles Kœchlin, «La prière du mort», μμ. 1-6.

Η αργή και μονότονη επανάληψη των ακόρντων στο πιάνο αντανακλά το περισσότερο ραψωδικό παρά λυρικό ύφος του ποιήματος, όπου ένας αποθανών φανταστικός μυθικός ήρωας²⁸ παρακαλεί τον ταξιδιώτη (προφανώς μέσω των χαραγμένων στην επιτύμβια πέτρα στίχων) να πληροφορήσει τους συγγενείς του για τον άδικο και χωρίς αντεκδίκηση χαμό του. Εδώ ο Kœchlin δεν φαίνεται πρόθυμος να προχωρήσει σε περαιτέρω αναζητήσεις όσον αφορά την απόδοση μιας αρχαϊκής ατμόσφαιρας ή κάποιας άλλης βαθύτερης σχέσης μεταξύ κειμένου και μουσικής, καθώς περιορίζεται στο να υιοθετεί καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού αυτή την θεατρικής υπόστασης συνοδεία. Με τον τρόπο αυτό, ο συνθέτης εξέφραζε τη δική του ανταπόκριση στην αυστηρή και σχεδόν ανέκφραστη εκδήλωση του πένθιμου χαρακτήρα του ποιήματος.

Ενώ η σχεδόν φορμαλιστική ποίηση των παρνασσιστών και ιδιαίτερα του Leconte de Lisle έβρισκε μια ιδανική πραγμάτωση στο μορφολογικά εύπλαστο είδος της *mélodie*, σπανίως η συνάντηση μεταξύ παρνασσιστών και συνθετών μπορούσε να αποφέρει αξιόλογα αποτελέσματα στο πλαίσιο μιας άλλης δραματικής ή συμφωνικής μορφής.²⁹ Στο πλαίσιο αυτό, η συνάντηση του Fauré με την ελληνική αρχαιότητα δεν έφερε πάντα τα χαρακτηριστικά της *Lydia*. Η καντάτα *La Naissance de Vénus* [*Η Γέννηση της Αφροδίτης*] αποτελεί μια «μυθολογική σκηνή» [*«scène mythologique»*]

²⁸ Ο Heredia αναφέρεται στον γιο του Ύλλου. Ωστόσο, σύμφωνα με τους μυθολόγους, ο γιος του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας δεν είχε αποκτήσει παιδιά. Βλ. Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, τόμος 2, μτφρ. Μανουέλα Μπέρκη-Μεϊμάρη, Κάκτος, Αθήνα 1998, σ. 249. Είναι φανερό ότι το όνομα του Ύλλου, όπως επίσης και άλλων ελληνικών τοπωνυμίων (Κυψέλη, Έβρος) χρησιμοποιούνται από τον Heredia αποκλειστικά για τις ευφωνικές τους ιδιότητες.

²⁹ Εξαίρεση αποτελεί η συνάντηση Banville και Debussy με τα έργα: *Le Triomphe de Bacchus* (Ορχηστρική σουίτα για πιάνο 4 χέρια, 1882) και *Diane au Bois* (Λυρική κωμωδία, 1885), τα οποία ωστόσο –και ιδιαίτερα το τελευταίο– προαναγγέλλουν τις αναζητήσεις των συμβολιστών.

την οποία ο Fauré συνέθεσε το 1882 κατόπιν παραγγελίας της Société chorale d'amateurs σε κείμενο του Paul Collin (1843-1915).³⁰ Το έργο έχει έναν θρησκευτικό τόνο, ενδιαφέρουσες αρμονικές αναζητήσεις, ωστόσο όμως διατηρεί μια συντηρητική χροιά, η οποία οφείλεται, σύμφωνα με τον Jean-Michel Nectoux, τόσο στο φτωχό και ρηχό κείμενο του Collin, όσο και στην ενδεχόμενη βούληση του συνθέτη για μια απλή γραφή «ώστε να μην ενοχλήσει τους συγκεντρωμένους από τον παραγγελιοδότη ερασιτέχνες ακροατές».³¹ Κατά την εκτίμησή μας, ένα μέτριο κείμενο δεν αιτιολογεί από μόνο του ένα ανάλογο αποτέλεσμα από πλευράς του Fauré, καθώς σε πολλές από τις ωραιότερες *mélodies* του συνθέτη μελοποιούνται δευτερεύουσας αξίας ποιήματα. Επιπλέον, η φροντίδα για μια απλότητα στη γραφή δεν συνεπαγόταν αναγκαστικά ένα γενικότερο απλοϊκό αποτέλεσμα. Η περίπτωση της *Lydia*, όπως δείξαμε προηγουμένως, αποτελεί ένα εύγλωττο παράδειγμα που καταρρίπτει έναν τέτοιο ισχυρισμό. Συνεπώς, το πρόβλημα εστιάζεται κυρίως στο ήδη αρκετά γερασμένο εκείνη την εποχή είδος της καντάτας, το οποίο ήταν αφ' εαυτού ταυτισμένο με μια συμβατική προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας,³² ενώ παράλληλα περιόριζε τη δημιουργική φαντασία του συνθέτη, αναγκάζοντάς τον να ακολουθήσει μια σειρά από αρχές και από άκαμπτους κανόνες. Σε πλήρη αντίθεση με το είδος της *mélodie* – το οποίο, μέσω της συνοπτικής του φόρμας και της εσωστρεφούς του υπόστασης, αναδείκνυε, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Fauré, το γενικότερο ποιητικό περιεχόμενο και παράλληλα παρείχε ένα σαφώς ευνοϊκότερο πλαίσιο για την ανάπτυξη των αναζητήσεων του συνθέτη – η καντάτα υπέφερε από μια αρτηριοσκληρωτική δομή η οποία επέβαλλε στον δημιουργό να ακολουθήσει τις άκομπες ποιητικές περιττολογίες και κατά συνέπεια να μην αποφύγει ο ίδιος τους μουσικούς πλατειασμούς.

Στο πλαίσιο αυτό, η *mélodie* του ίδιου συνθέτη «La Rose» [«Το Ρόδο»] op.51 αρ.4 (1890) σε ποίηση του Leconte de Lisle,³³ αν και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια μικρογραφία της εν λόγω καντάτας του Fauré, αναδύει με έναν λακωνικότερο τρόπο το γραφικό άρωμα της αρχαιότητας. Αυτή η ωδή στο ρόδο, με τον

³⁰ Αν και ο Paul Collin δεν συγκαταλέγεται επισήμως στους παρνασσιστές, ωστόσο η ποίησή του φέρει αρκετά χαρακτηριστικά του ελληνισμού του ποιητικού αυτού κινήματος. Ιδιαίτερη θέση κατέχει η αρχαιοελληνική θεματολογία και σε παρόμοιες συνεργασίες που είχε με άλλους συνθέτες εκείνης της εποχής. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Jules Massenet (1842-1912), *Narcisse* (Καντάτα, 1877) και *Apollon aux Muses* (Καντάτα, 1884-5)· Gabriel Pierné (1863-1937), *Pandore* (Καντάτα, 1888)· Marie de Grandval (1830-1907), *Hébé* (Λυρική σκηνή, 1892).

³¹ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 127.

³² Ας μην ξεχνάμε τη παράδοση που είχε ήδη καθιερώσει ο θεσμός του Διαγωνισμού της Ρώμης.

³³ Το ένατο ποίημα από τα «Odes anacréontiques» της ποιητικής συλλογής *Poèmes antiques*. Βλ. Charles Marie Leconte de Lisle, *ό.π.*, σσ. 170-171.

χαρακτηρισμό «ode anacréontique» [«ανακρεόντεια ωδή»], παρουσιάζει ορισμένες, συναφείς με την *Γέννηση της Αφροδίτης*, «αδυναμίες» που αφορούν, τόσο την πυκνή αρμονική κινητικότητα, όσο και την απλοϊκότητα στη φωνητική γραφή. Ωστόσο, στο πλαίσιο του είδους της *mélodie*, τα χαρακτηριστικά αυτά είναι σε πολύ μικρότερο βαθμό αισθητά και ως εκ τούτου λιγότερο επιρρεπή στον μανιρισμό. Επιπλέον, ο μύθος της αναδυόμενης Αφροδίτης υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλής στους ακαδημαϊκούς κύκλους της εποχής, καθώς ανακαλούσε τους ομώνυμους πίνακες των Botticelli και Cabanel,³⁴ της επίσημης δηλαδή παρουσίας και ερμηνείας της γυναικείας ομορφιάς.³⁵ Ως εκ τούτου, δεν θα ήταν υπερβολή αν παραλληλίζαμε την καντάτα του Faure με τις αντίστοιχες συνθέσεις που υποβάλλονταν στο διαγωνισμό για το βραβείο της Ρώμης, διαγωνισμό τον οποίο παραδόξως ο συνθέτης κατηγορούσε για την αδικαιολόγητη εμμονή του στο είδος της καντάτας.³⁶



Η πολυδιάστατη προσέγγιση του αρχαίου κόσμου από το ποιητικό κίνημα του παρνασσισμού, αφενός εκδηλώθηκε ως αντίδραση στον άκρατο υποκειμενισμό των ρομαντικών, αφετέρου οδηγήθηκε συχνά σε έναν ψυχρό φορμαλισμό που υιοθετούσε μια απαθή, σχεδόν απρόσωπη στάση απέναντι στο απρόσιτο μεγαλείο της αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η πρόσληψη της παγανιστικής πλευράς του αρχαίου κόσμου λάμβανε μια «γραφική» διάσταση, καθώς αναλωνόταν σε μια εξιδανικευμένη προβολή της βουκολικής ζωής και των επίγειων απολαύσεων που, σύμφωνα με τους παρνασσιστές, κυριαρχούσαν στον αρχαίο βίο. Άμεση αντανάκλαση αυτής της στάσης, η ποίηση του Leconte de Lisle προέβαλλε τα χαρακτηριστικά ενός «ευγενούς» παγανισμού όπου η εξύμνηση των εγκόσμιων και η αποθέωση της ομορφιάς λάμβανε μια ιερή υπόσταση, η οποία όμως δεν οδηγούσε στον ηδονισμό

³⁴ Alexandre Cabanel (1823-1889): γάλλος ζωγράφος του οποίου οι πίνακες ακολουθούσαν την επίσημη αισθητική της Δεύτερης Αυτοκρατορίας.

³⁵ Η εξύμνηση της ομορφιάς της Αφροδίτης αποτέλεσε μια προσφιλή θεματολογία σε αρκετούς συνθέτες της εποχής *fin de siècle*. Μεταξύ αυτών αναφέρουμε τις περιπτώσεις των: Pierre de Bréville (1861-1949): *Hymne à Vénus* (1889) (καντάτα σε κείμενο του συμβολιστή Philippe Auguste Mathias de Villiers de l'Isle Adam), Augusta Holmès (1847-1903): *Hymne à Vénus* (1894) (για σοπράνο και ορχήστρα) και Charles Kœchlin: *Hymne à Vénus* (1918) (*mélodie* σε ποίηση του Villiers de l'Isle Adam). Η ανακάλυψη της περίφημης Αφροδίτης της Μήλου το 1820 και η μεταφορά της στο μουσείο του Λούβρου έπαιξε σίγουρα έναν καθοριστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση.

³⁶ Βλ. το κεφάλαιο: «Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση», σ. 130, υποσημείωση 12.

και στις υπερβολές που το διονυσιακό στοιχείο εμπεριείχε σε σημαντικό βαθμό.³⁷ Η συνειδητή τάση προς την απάλειψη του ρομαντικού υποκειμενισμού, αλλά και η επιφανειακή προσέγγιση της αρχαιότητας καθόρισαν, τουλάχιστον στην περίπτωση του Leconte de Lisle, την αισθητική μιας ψευδούς και κλασικίζουσας αρχαιοπρέπειας.³⁸

Στο πλαίσιο αυτό, η ποίηση του επικεφαλής των παρνασσιστών έθεσε αρκετά προβλήματα στους συνθέτες που επιδίωξαν να την μελοποιήσουν. Ο Fauré είχε δηλώσει για το συγκεκριμένο θέμα τα εξής: «Ποτέ δεν κατάφερα να μελοποιήσω τον Victor Hugo και σπάνια τον Leconte de Lisle, διότι οι στίχοι τους είναι υπερβολικά μεστοί, αφειδείς και ολοκληρωμένοι ώστε να μπορέσει η μουσική να προσαρμοστεί επωφελώς».³⁹ Εστιάζοντας στην αρχαιοελληνικής έμπνευσης ποίηση του Leconte de Lisle παρατηρούμε ότι η συνειδητή τάση για απάλειψη των υπερβολών του υποκειμενισμού, οδήγησε συχνά στο αντίθετο άκρο με μια μορφολογικώς δύσκαμπτη γραφή, αλλά και με μια επιφανειακή έως και αφελή κατάχρηση αρχαϊσμών. Μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, μόνο ο Fauré και ο Hahn κατάφεραν να ευθυγραμμιστούν, σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας, με τις ιδιοτυπίες της γραφής του παρνασσιστή ποιητή. Η υποχώρηση του ρομαντικού στοιχείου στη μουσική γλώσσα και η επανένταξη αρμονικών και μορφολογικών διαδικασιών άμεσα ή έμμεσα συνδεόμενες με το

³⁷ Δεν αποκλείεται πρότυπο του Leconte de Lisle να αποτελούσε ένας από τους δημοφιλέστερους ποιητές της αρχαίας Ελλάδας, ο Ανακρέων (π. 582-π. 485 π.Χ.), του οποίου η λυρική ποίηση εξυμνούσε τον έρωτα και τις επίγειες απολαύσεις, χωρίς ωστόσο ο ίδιος να παρασύρεται σε υπερβολές και στον απόλυτο ηδονισμό, αλλά διατηρώντας ένα μετρημένο, κομψό και αποστασιοποιημένο ύφος. Στο πλαίσιο αυτό, οι «Ανακρεόντειες Ωδές» [*Odes anacréontiques*] αποτελούν μια συλλογή 57 ποιημάτων που ο Leconte de Lisle μετέφρασε από τη συλλογή *Ανακρεόντεια* που μιμητές του αρχαίου ποιητή έγραψαν στους ελληνιστικούς χρόνους. Βλ. Théocrite, *Idylles et Odes anacréontiques*, μτφρ. Leconte de Lisle, Poulet-Malassis, Alençon 1861, σσ. 207-267. Η συλλογή αυτή εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1554 από τον γάλλο ελληνιστή Henri Estienne (1531-1598) καθιερώνοντας το επονομαζόμενο είδος της «ανακρεόντειας ποίησης». Έξι από αυτές τις *Ανακρεόντειες Ωδές* μελοποίησε αργότερα το 1926 ο Albert Roussel (1869-1937). Αναφέρουμε επίσης και τη συλλογή εννέα ποιημάτων (Βλ. Charles Marie Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, ό.π., σσ. 165-171) που ο επικεφαλής των παρνασσιστών έγραψε κατά το πρότυπο των *Ανακρεόντειων*.

³⁸ Σε άλλες περιπτώσεις, αυτή η επιφανειακή προσέγγιση –υπό την αναμφισβήτητη επίδραση αλλά και προβληματική αφομοίωση των βαγκνερικών θεωριών– οδήγησε σε μια μεγαλοστομία και μια τάση για ανάμιξη των μυθολογιών που χαρακτηρίζαν ιδιαίτερα τις σκηνικές αναζητήσεις του παρνασσιστή Catulle Mendès οι οποίες εκδηλώθηκαν στο οπερατικό κυρίως ρεπερτόριο διαμέσου της προβολής μιας αρχαιότητας εγγύτερης στα πρότυπα της αισθητικής fin de siècle. Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της τάσης αποτελούν τα έργα *Penthésilée* (Συμφωνικό ποίημα με τραγούδι, 1888) του Alfred Bruneau και *Le fils de l'étoile* (λυρικό δράμα, 1905) του Camille Erlanger βασισμένα σε κείμενο του Mendès. Βλ. το κεφάλαιο 2.Β. «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», σσ. 151-154.

³⁹ Δήλωση του Fauré στο πλαίσιο μιας έρευνας του Fernand Divoire για λογαριασμό του περιοδικού *Musica* (Μάρτιος 1911). Βλ. Jean-Michel Nectoux, ό.π., σ. 349. Στο πλαίσιο της ίδιας έρευνας, ανάλογη ήταν η απάντηση και του Debussy, καθώς θεωρούσε ότι «οι μεστοί και κλασικοί στίχοι του Henri de Régnier δεν μπορούν να μελοποιηθούν». Βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι 1987, σσ. 206-207.

γράμμα αλλά και το πνεύμα του κλασικισμού, αποτέλεσαν έναν κοινό παρονομαστή ο οποίος εκδηλώθηκε ποικιλοτρόπως στο έργο αυτών των δύο συνθετών. Εάν στην περίπτωση της *Lydia* ο Fauré κατάφερε να παρακάμψει έως ένα βαθμό την τραχύτητα των στίχων του Leconte de Lisle, ωστόσο, στο «La Rose» δεν απέφυγε τους αρμονικούς μανιερισμούς και την συμβατική φωνητική γραφή, ίσως αντάξια της αντίστοιχης προσέγγισης και της επιφανειακής αρχαιολατρίας του ποιητή. Από την άλλη πλευρά, οι αναχρονισμοί του Reynaldo Hahn στις *Λατινικές Σπουδές* εκδηλώθηκαν ως μια συνειδητή πρακτική αρχαϊσμού, καθώς προσέφεραν πλήθος τεχνικών και αισθητικών προτύπων τα οποία βρισκόντουσαν σε συνάφεια με το πνεύμα της ποίησης του Leconte de Lisle.

Σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, οι Théodore de Banville και Paul Verlaine –αν και εντάσσονται, ιδιαίτερα ο πρώτος, στο κίνημα του παρνασσισμού– έπλασαν μια πιο ευφάνταστη αρχαιότητα με εντονότερη ωστόσο τη ρωμαϊκή χροιά, αλλά και την επίδραση του γαλλικού 18^{ου} αιώνα στην οποία θα αναφερθούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Διατηρώντας μια πιο ευλύγιστη στάση απέναντι στις αρχές του Leconte de Lisle, οι «αρχαιολογικές αναζητήσεις» του Banville κατευθύνθηκαν, όχι τόσο προς μια επιφανειακή και συναισθηματικά αποστειρωμένη εξύμνηση του αρχαίου μεγαλείου, ούτε προς μια φιλολογικώς αμφιλεγόμενη μεταφραστική δραστηριότητα, όσο προς μια πιο ελεύθερη ποιητική δημιουργία με βάση μια κατεξοχήν αισθησιακή, αλλά και ιδεαλιστική αντίληψη για τον αρχαίο κόσμο. Έχοντας ο ίδιος μια σαφώς μεγαλύτερη και ουσιαστικότερη κατάρτιση στα θέματα της αρχαιοελληνικής γραμματείας και φιλοσοφίας, ο Banville ανέπτυξε τις θεωρίες του στο ποιητικό και θεατρικό του έργο, προσεγγίζοντας την έννοια της συνύπαρξης και της αλληλεπίδρασης των τεχνών στο πνεύμα της ελληνικής αρχαιότητας. Μεταξύ των συνθετών που γοητεύτηκαν από τις αναζητήσεις αυτές του ποιητή, οι οποίες προαναγγέλλουν την αισθητική του συμβολισμού, υπήρξε και ο Claude Debussy στα αντίστοιχα έργα του οποίου όμως θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

iii. Οι *fêtes galantes*, η νοσταλγία των χαμένων παραδείσων, η επιστροφή στον 18^ο αιώνα και η περίπτωση του Ravel

Εάν ο παρνασσισμός άγγιξε την παγανιστική και αισθησιακή πλευρά της αρχαιότητας με ένα θρησκευτικό δέος, η αναβίωση στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα των *fêtes galantes* εξύμνησε με έναν νοσταλγικό τόνο τις επίγειες απολαύσεις που το «γλυκό» και «τερπνό» βασίλειο της θεάς Αφροδίτης υποσχόταν στην κουρασμένη αστική κοινωνία της εποχής. Η ποιητική συλλογή του Verlaine με τίτλο «*Fêtes galantes*» (1869) συνόψισε τα στοιχεία που χαρακτήριζαν αυτή την ιδιάζουσα έκφραση νοσταλγίας για τις απόμακρες «χρυσές εποχές» και τους χαμένους παραδείσους. Στο πλαίσιο αυτό, η ελληνική αρχαιότητα συμμετείχε σε αυτή την αναπόληση διαμέσου της προβολής μιας εξιδανικευμένης εικόνας της και συγκεκριμένα εκείνης που ο γαλλικός 18^{ος} αιώνας είχε καλλιεργήσει. Ανάμεσα σε χαρακτήρες της ιταλικής *commedia dell' arte* και των γαλλικών κλασικών γραμμάτων προέβαλλαν η εμβληματική μορφή του φαύνου –της ρωμαϊκής μετενσάρκωσης του Πανός– καθώς επίσης και ο επίγειος παράδεισος των Κυθήρων –έτσι όπως αυτός αποτυπώθηκε στον περίφημο πίνακα του Watteau– σχηματίζοντας με αυτόν τον τρόπο ένα ονειρικό τοπίο, άμεση αντανάκλαση των αστικών φαντασιώσεων της εποχής. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η αναβίωση των *fêtes galantes* δεν αξίωνε την οποιαδήποτε αποκατάσταση της ελληνικής αρχαιότητας –ούτε βέβαια συντελέστηκε έχοντας ως κύριο άξονα αυτήν– αλλά αποτέλεσε μια ιστορική και πολιτιστική σύνοψη του γαλλικού προεπαναστατικού παρελθόντος στο οποίο η ίδια συμμετείχε μέσα από την προβολή στοιχείων που σχετίζονται με την, κατά τα πρότυπα της εποχής, παγανιστική της εικόνα.

Η ιδιότυπη θεματολογία των *fêtes galantes* παρουσιάστηκε στη μουσική σύνθεση ιδιαίτερα κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα με τη συμβολή, μεταξύ άλλων, των Gabriel Fauré και Claude Debussy κυρίως διαμέσου μελοποιήσεων ποιημάτων του Verlaine.¹ Για άλλη μια φορά, η λιτή και εσωστρεφής υπόσταση του είδους της *mélodie* ανταποκρινόταν στο νοσταλγικό κλίμα της ποίησης και στη γενικότερη αισθητική των *fêtes galantes*. Ο μύθος των Κυθήρων, έτσι όπως αυτός γεννήθηκε από τον περίφημο πίνακα του Watteau, αποτέλεσε το αγαπημένο

¹ Ο Debussy κατά τις περιόδους 1882-1891 και 1893-1904 μελοποίησε έξι ποιήματα από τη συλλογή *Fêtes galantes* του Verlaine. Η πρώτη συνάντηση του Fauré με τον ίδιο ποιητή πραγματοποιήθηκε το 1887 με την *mélodie* «*Clair de lune*» [«Σεληνόφως»], ενώ ακολούθησαν άλλες 16 μελοποιήσεις μεταξύ αυτών και η συλλογή *Cinq mélodies de Venise* op. 58 (1891).

θέμα της αριστοκρατίας και της μπουρζουαζίας που αναζητούσαν ένα ασφαλές καταφύγιο.² Η περιπλάνηση στη γενέτειρα της Αφροδίτης –ένας επίγειος παράδεισος στα πρότυπα του γαλλικού 18^{ου} αιώνα ο οποίος δεν είχε καμία σχέση με το πραγματικό τοπίο ενός ελληνικού νησιού– αποτελούσε μια σαφώς πιο ευχάριστη απασχόληση για τους κουρασμένους αστούς εκείνης της εποχής απ’ ό,τι οι δύσβατες και απαιτητικές περιηγήσεις στην Αθήνα της Ακρόπολης και των φιλοσόφων. Ωστόσο, τα Κύθηρα διατηρούσαν την εκλεκτική τους υπόσταση, καθώς μόνο οι λίγοι μπορούσαν να χαίρουν των απολαύσεων που ο τόπος αυτός προσέφερε. Ο Gabriel Fauré στο *Le Pays des rêves* [*Η Χώρα των ονείρων*] (1884), μελοποιώντας τον παρνασσιστή Armand Silvestre (1837-1901), περιγράφει μια «ονειρική χώρα» προσβάσιμη μόνο μέσω θαλάσσης, ωστόσο απόμακρη για «τα ανθρώπινα βήματα». Στο ίδιο κλίμα, ο Emmanuel Chabrier με το *L’île heureuse* [*Το ευτυχισμένο νησί*] (1889) αναφέρεται σε ένα ευτυχισμένο νησί ανέμελων εραστών που αποτυπώθηκε στους στίχους του συμβολιστή και πρόωρα χαμένου Ephraïm Mikhaël (1866-1890).³ Από την πλευρά του, ο Claude Debussy δεν χρειάστηκε την ποίηση προκειμένου να αποδράσει στην προσωπική του γη της επαγγελίας με το έργο *L’Isle Joyeuse* [*Το χαρούμενο νησί*] για πιάνο που ολοκλήρωσε το 1904 κατά την παραμονή του με τη δεύτερη σύζυγό του, την τραγουδίστρια Emma Bardac, στο βρετανικό νησί Jersey.⁴ Πρόκειται για την πιο εξωστρεφή σύνθεση του Debussy και το μακροσκελέστερο πιανιστικό του έργο, με πλούσια ορχηστρικά χρώματα στην πιανιστική του γραφή. Αυτό το εξαιρετικής δεξιοτεχνικής δυσκολίας έργο αποτελεί μια έντονη εκδήλωση προσωπικής χαράς και ευτυχίας, καθώς ο ίδιος είχε ήδη πραγματοποιήσει την απόδρασή του στο ονειρεμένο νησί και βίωνε αυτό που για τους υπόλοιπους αποτελούσε μια ανεκπλήρωτη φαντασίωση. Το ύφος της βαρκαρόλας που χαρακτήριζε τις προαναφερόμενες συνθέσεις των Fauré και Chabrier αποκτά στο

² Ο τίτλος του πίνακα παραμένει για πολλούς αινιγματικός. Στην πραγματικότητα βλέπουμε μια κοσμική παρέα να βρίσκεται ήδη σε ένα ειδυλλιακό τοπίο όπου δεν είναι σαφές εάν η ίδια μόλις καταφθάνει ή αντίθετα ετοιμάζεται να το εγκαταλείψει. Η αναβίωση όμως των fêtes galantes ευνόησε αναμφισβήτητα την πρώτη ερμηνεία.

³ Η επιρροή του παρνασσισμού στον Ephraïm Mikhaël είναι σε αυτό το ποίημα ιδιαίτερα έντονη. Από την πλευρά του, ο Chabrier μιλούσε με μια σχετική απαξίωση για το έργο αυτό: «[πρόκειται για] μια ακρύβρεχτη ρομάντζα για τα σαλόνια των διπλωματών [...] με σίγουρα και εγγυημένα αποτελέσματα». Βλ. Frédéric Robert, *Emmanuel Chabrier*, Seghers, Παρίσι 1970, σ. 141.

⁴ Το έργο συνδέεται με την προσωπική ζωή του συνθέτη και αντανακλά την απόδρασή του σε ένα νησί (δεν το προσδιορίζει) όπου θα μπορεί να απολαύσει τις χαρές της ζωής μακριά από την υποκρισία και τους φραγμούς που του θέτει η κοινωνία. Οι βιογράφοι του Debussy αναφέρουν ότι εκείνη την εποχή ο συνθέτης αντιμετώπιζε προβλήματα, τόσο με τον επεισοδιακό χωρισμό από την πρώτη του σύζυγο Lili Textier, όσο και με την εχθρική στάση του φιλικού του περιβάλλοντος απέναντι στη σχέση που διατηρούσε με την υψίφωνο (και μέλλουσα σύζυγό του) Emma Bardac. Βλ. Edward Lockspeiser, *Debussy. Sa vie et sa pensée*, μτφρ. Léo Dilé, Fayard, Παρίσι 1980, σσ. 261-262.

έργο του Debussy μια γιορτινή διάθεση και απαλλάσσεται από τον χαρακτηριστικό νοσταλγικό και μελαγχολικό τόνο.⁵

Ο μύθος του νησιού των Κυθήρων, αλλά και οποιουδήποτε τοπίου που παρέπεμπε σε αυτό, διατήρησε τον εμβληματικό του χαρακτήρα, αλλά και την ουτοπική του διάσταση και στα επόμενα χρόνια, καθώς αποτελούσε το σημείο αναφοράς για οποιαδήποτε τάση φυγής από τον χρόνο και τον τόπο. Στο πλαίσιο αυτό, ο Erik Satie άφησε και αυτός το προσωπικό του στίγμα με ένα κομμάτι για βιολί και πιάνο με τίτλο *Embarquement pour Cythère* [Επιβίβαση για τα Κύθηρα] (1917), το οποίο ωστόσο άφησε ανολοκλήρωτο προκειμένου να αφοσιωθεί στη σύνθεση του μπαλέτου *Parade* [Επίδειξη] που είχε αναλάβει για την ομάδα του Diaghilev. Η κριτική έκδοση της παρτιτούρας από τον Robert Orledge μάς αποκαλύπτει μια βαρκαρόλα εμποτισμένη με ένα μελαγχολικό αλλά και ένα – γνώριμο για τον Satie– ειρωνικό τόνο.⁶ Αρκετά χρόνια αργότερα, ο Francis Poulenc επιβιβάζεται και αυτός για τα Κύθηρα, αυτή τη φορά όμως από τον ποταμό Μάρνη της βορειοανατολικής Γαλλίας, με το *Embarquement pour Cythère* [Επιβίβαση για τα Κύθηρα] (1951) ένα βαλς για δύο πιάνο που αναπολεί την ανέμελη εποχή της Γαλλίας του μεσοπολέμου.

Η σκηνική αναπαράσταση των *fêtes galantes* ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στους αριστοκρατικούς κύκλους και στην υψηλή αστική τάξη ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, γεγονός που γινόταν αντιληπτό σε ποικίλες εκδηλώσεις.⁷ Μεταξύ αυτών, το φεστιβάλ με έργα του Gabriel Fauré που διοργανώθηκε στις 17 Ιουνίου 1902 στο σαλόνι της ζωγράφου Madeleine Lemaire (1845-1928) αποτέλεσε την αφορμή ώστε

⁵ Ο François Lesure αναφέρεται σε ένα «συμφωνικό σχόλιο» [«glose symphonique»] που ο Debussy σκόπευε να συνθέσει βασισμένος στην ποιητική συλλογή *Embarquement pour ailleurs* (1892) του βρετανού ποιητή και προσωπικού του φίλου Gabriel Mourey (1865-1943). Η έννοια της φυγής προς το άγνωστο στοιχείωνε τη φαντασία των ανήσυχων πνευμάτων της εποχής *fin de siècle*. Βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993, σ. 227.

⁶ Erik Satie, *Embarquement pour Cythère*, Robert Orledge, επιμ., Salabert, Παρίσι 1995. Το έργο είναι αφιερωμένο στη βιολονίστα Hélène Jourdan-Morhange η οποία κάνει μια αναφορά στα απομνημονεύματά της: Hélène Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Παρίσι 1955, σ. 76. Βλ. επίσης: Robert Orledge, «Satie at Sea», *Music and Letters*, LXXI, 3 Αυγούστου 1990, σσ. 364-366 και του ίδιου, *Satie the composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σσ. 314-315.

⁷ Δεν θα ήταν υπερβολή εάν κάναμε λόγο για μια μόδα που κατέκλυσε την κοινωνική ελίτ και, κατά συνέπεια, τους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι *Cinq mélodies de Venise* op.58 του Fauré γράφτηκαν κατόπιν παραγγελίας μιας από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της αριστοκρατίας και σημαντικός μαικήνας των τεχνών, της πριγκίπισσας Edmond de Polignac (γνωστή και ως Winnaretta Singer), η οποία είχε ζητήσει ένα έργο φωνητικής μουσικής στο θέμα των *fêtes galantes* προκειμένου να εγκαινιάσει το νέο της σαλόνι στις 6 Ιανουαρίου 1892. Βλ. Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, University of Rochester Press, Rochester 2003, σ. 52 και Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, Παρίσι 2004, σ. 625.

να στηθεί μια μικρή θεατρική σκηνή «εμπνευσμένη από τους πίνακες του Watteau», όπου η απαγγελία ποιημάτων του Verlaine και η παρουσία χορευτών με κοστούμια εποχής ξαναζωντάνευαν αυτή την ανάλαφρη ατμόσφαιρα υπό τους ήχους πολλών *mélodies* και χορωδιακών έργων του συνθέτη.⁸ Στην εκδήλωση αυτή, που είχε τον αναμενόμενο τίτλο «La Fête Galante», ακούστηκε και η περίφημη *Pavane* [Παβάνα] του Fauré, ένα προγενέστερο έργο για χορωδία και ορχήστρα που ο συνθέτης είχε γράψει ειδικά για το σαλόνι της κόμησας Greffulhe.⁹ Ο κόμης Robert de Montesquiou¹⁰ είχε προσαρμόσει στην προϋπάρχουσα μουσική του Fauré ένα χαρακτηριστικό της αισθητικής των *fêtes galantes* ποίημα: μια νοσταλγική επίκληση των φανταστικών υπάρξεων, των «σκωπτικών δαιμόνων» με τα, χάριν ευφωνίας επινοημένα, αρχαιοπρεπή ονόματα που στοίχειωναν τις φαντασιώσεις της σύγχρονης κοινωνικής ελίτ.

Όπως ήταν φυσικό, το είδος του μπαλέτου ευνόησε ιδιαίτερα την παρουσία της πλούσιας θεματολογίας των *fêtes galantes*. Δύο από τα λιγότερο γνωστά σχέδια του Claude Debussy αφορούν τη σύνθεση ενός μπαλέτου (σε λιμπρέτο του ιδίου που εκδόθηκε το 1910 από τον οίκο Durand) με τίτλο *Masques et bergamasques*,¹¹ καθώς επίσης και μια όπερα-μπαλέτο με τίτλο *Fêtes galantes* και με συνεργάτη τον Louis Laloy.¹² Αντίθετα, ο Charles Kœchlin ολοκλήρωσε το μπαλέτο *La divine vesprée*

⁸ Βλ. *Le Gaulois*, 19 Ιουνίου 1902 και André Billy, *L'époque 1900*, Tallandier, Παρίσι 1951, σ. 332, στο Myriam Chimènes, *ό.π.*, σσ. 348-349. Όταν το 1919 η όπερα του Μόντε Κάρλο ζήτησε από τον Fauré ένα σκηνικό έργο μικρής διάρκειας, εκείνος έδωσε μια επεξεργασμένη μορφή των έργων που είχαν ακουστεί στην εκδήλωση της Lemaire και με την προσθήκη ενός κειμένου από τον René Fauchois (με τον οποίο είχε συνεργαστεί το 1913 για το λιμπρέτο της όπερας *Πηνελόπη*). Τα σκηνικά έκαναν και πάλι αναφορές στον Watteau και το έργο έλαβε τον τίτλο *Masques et Bergamasques* έκφραση που χρησιμοποίησε ο Verlaine στο ποίημα «Clair de lune». Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το έργο του Fauré βλ. Robert Orledge, *Gabriel Fauré*, Eulenburg Books, Λονδίνο 1979, σσ. 190-191 και Michel Faure, «L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère. Contribution à l'étude des mentalités sociales à travers les *Fêtes galantes* de Verlaine et de deux de ses musiciens: Fauré et Debussy», *Le Mouvement social*, 109, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1979, σ. 27.

⁹ Επιστολή του Fauré στην κόμηση Greffulhe (περ. 29 Φεβρουαρίου 1887) στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σσ. 131-132.

¹⁰ Robert de Montesquiou-Fezensac (1855-1921). Συγγραφέας, ιδιόρρυθμος αριστοκράτης (εξάδελφος της Greffulhe) και γνωστός για τις μεγαλοπρεπείς γιορτές που διοργάνωνε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σε μια ιδιόκτητη πριγκιπική πτέρυγα των Βερσαλλιών. Η εκκεντρικότητα της προσωπικότητας και των δραστηριοτήτων του τον κατέστησαν δημοφιλή στους κοσμικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού, ενώ ο ίδιος αποτέλεσε πρότυπο για τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες του δούκα des Esseintes (από το μυθιστόρημα *À Rebours* του Joris-Karl Huysmans) και του βαρώνου de Charlus (από το *À la recherche du temps perdu* του Marcel Proust).

¹¹ Έργο το οποίο προοριζόταν για τις παραστάσεις της ομάδας του Diaghilev που εκείνη την εποχή είχε καταπλήξει το παρισινό κοινό. Βλ. Jean-Michel Nectoux, «Debussy et Fauré», *Cahiers Debussy*, 3, 1979, σ. 21.

¹² Περισσότερες πληροφορίες για αυτό το ανολοκλήρωτο έργο αναφέρονται στα: Robert Orledge, *Debussy and the Theater*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, σσ. 206-216 και François Lesure, «Crime d'Amour ou *Fêtes Galantes*. Un projet verlainien de Debussy. (1912-1915)», *Cahiers Debussy*, 10, 1986, σσ. 17-23.

ορ.67 το 1918 σε σενάριο του ιδίου και το οποίο εκτυλίσσεται στην ειδυλλιακή τοποθεσία των Κυθήρων. Σύμφωνα με τον συνθέτη, το έργο αυτό περιγράφει «τον 18^ο αιώνα υπό το σύγχρονο βλέμμα, έχοντας υπόψη την *Επιβίβαση για τα Κύθηρα* του Watteau».¹³ Ο Jules Guieysse χαρακτηρίζει την υπόθεση του έργου ως «ένα garden-party του 18^{ου} αιώνα» με οικοδεσπότες τους Tircis και Cydalise.¹⁴ Στην πραγματικότητα, οι χαρακτήρες που παρελαύνουν στο έργο αυτό πηγάζουν τόσο από τον χώρο των γαλλικών κλασικών γραμμάτων, όσο και από τη φολκλορική παράδοση. Η ειδυλλιακή εικόνα της επιβίβασης για τα Κύθηρα εμπλουτίζεται με επεισόδια στα οποία συμμετέχουν χαρακτηριστικές μορφές, τόσο από την κατά το 18^ο αιώνα πρόσληψη της παγανιστικής αρχαιότητας (φαύνοι και λοιπές μυθικές υπάρξεις του δάσους), όσο και από το γαλλικό vaudeville (Lustucru, Mère Michel). Αντίστοιχα, οι μουσικές αναφορές στις δύο αυτές παραδόσεις πραγματοποιούνται μέσα από τη, συχνή πλέον στο είδος του μπαλέτου, χρήση χορών από το γαλλικό μπαρόκ, αλλά και δημοτικών τραγουδιών («Nous n'irons plus au bois» και «Le Chevalier du Guet»)¹⁵. Μέσα από την ανάμιξη των στοιχείων αυτών και την αρμονική τους συνύπαρξη στο πλαίσιο ενός χορογραφικού έργου, ο Kœchlin πραγματοποίησε μια ευρεία σύνοψη και μια συγχώνευση των, εκ πρώτης όψεως ετερόκλιτων, πολιτισμικών στοιχείων που διέκριναν τη γαλλική παράδοση, προσδίνοντας με αυτόν τον τρόπο στο έργο του μια αμιγώς εθνική διάσταση.¹⁶ Ο 18^{ος} αιώνας της ευγένειας, της κομψότητας και της πολυτέλειας –προς αναζήτηση της χαμένης αθωότητας, της απλότητας της ζωής και της απόλαυσης των ηδονών που αυτή προσφέρει– συναντούσε τη δημοτική παράδοση διαμέσου της κοινής τους κλίσης προς το φανταστικό και την αλληγορία της μυθολογίας και των τοπικών θρύλων.

Οι εθνικές αναφορές και η ένδοξη εποχή του Λουδοβίκου του 14^{ου} είναι επίσης έκδηλες και στο μπαλέτο *Cydalise et le Chèvre-pied* (1915) του Gabriel Pierné

¹³ Robert Orledge, *Charles Kœchlin (1867-1950). His life and works*, Harvard Academic Publishers, Chur 1989, σ. 136. Σε επιστολή του της 10^{ης} Μαΐου [1917;], ο συνθέτης ζητούσε τη μεσολάβηση του Satie, προκειμένου ο Diaghilev να δεχθεί να εντάξει το εν λόγω έργο στις παραστάσεις του. Ωστόσο, για άγνωστους λόγους (ο Orledge υποθέτει ότι ο Diaghilev θα θεώρησε το μπαλέτο «απαρχαιωμένο και όχι αρκετά θεαματικό», βλ. *ό.π.*, σ. 28) το έργο δεν γνώρισε τη σκηνική παραγωγή, αλλά ακούστηκε αρκετά αργότερα (το 1937) σε μορφή κοντσέρτου. Βλ. Ornella Volta, επιμ., *Erik Satie. Correspondance presque complète*, Fayard/IMEC, χ.τ.ε., 2000, σ. 926.

¹⁴ Βλ. Jules Guieysse, «L'œuvre d'orchestre», *La Revue Musicale*, 324-326, 1979, σ. 154.

¹⁵ Για το λόγο αυτό, ο Kœchlin χρησιμοποίησε παλαιότερες συνθέσεις (κυρίως από το πιανιστικό του έργο) τις οποίες επεξεργάστηκε προκειμένου να τις προσαρμόσει στο σενάριο του μπαλέτου.

¹⁶ Σημαντικό ρόλο σε αυτή την κατεύθυνση πιθανώς να έπαιξε και το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο, καθώς η Γαλλία βίωνε ακόμα την εμπειρία του Α' Παγκόσμιου Πολέμου.

(1863-1937), καθώς η υπόθεση εκτυλίσσεται στους κήπους των Βερσαλλιών, ήτοι στην εξιδανικευμένη εικόνα των Κυθήρων. Το σενάριο που έγραψαν οι Gaston Arman de Caillavet (1869-1915) και Robert de Flers (1872-1927) –γνωστοί για τις θεατρικές τους κωμωδίες, αλλά και για την παρουσία τους στο χώρο της κωμικής όπερας– εντάσσεται στην παράδοση του αυλικού μπαλέτου του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, καθώς, τόσο οι χαρακτήρες, όσο και τα επεισόδια που εκτυλίσσονται στο έργο αναβιώνουν το είδος του ballet de cour και της comédie ballet. Το ειδύλλιο μεταξύ μιας χορεύτριας (Cydalise) και ενός νεαρού φαύνου (Styrax)¹⁷ φέρνει σε επαφή τον γραφικό παγανισμό της εποχής του Λουδοβίκου του 14^{ου} με τα φανταστικά πρόσωπα της βασιλικής αυλής των Βερσαλλιών,¹⁸ χωρίς να απουσιάζει ένα ιντερμέδιο –μια turquerie¹⁹– αντάξιο των αντίστοιχων ανατολίτικων fantaisies των Lully και Rameau. Η μουσική γλώσσα του Pierné δεν παρουσίαζε σημαντικές παρεκκλίσεις από τα καθιερωμένα στερεότυπα του είδους, καθώς ανταποκρινόταν πλήρως στη χορογραφική φύση, αλλά και στη δημιουργία μιας αρχαϊκής ατμόσφαιρας. Η τροπικότητα και η φωνωδία (vocalise) αποτελούσαν δύο από τα δημοφιλέστερα μέσα αρχαϊσμού εκείνη την εποχή,²⁰ ενώ για το ιντερμέδιο ο Pierné χρησιμοποίησε τους χορούς allemande, menuet και contredanse, αλλά προέβη και σε μια γενικότερη στυλιστική απομίμηση του γαλλικού μουσικού μπαρόκ.²¹ Τόσο η θεματολογία του έργου, όσο και η γενικότερη σύλληψή του ευνοούσαν αυτούς τους μουσικούς αναχρονισμούς, οι οποίοι προμήνυαν την αισθητική του νεοκλασικισμού.²²

¹⁷ Ο μυθικός χαρακτήρας του φαύνου ήταν γνωστός και ως chènre-pied [«τραγόπους»] ή ægyran [«τραγόπαν»].

¹⁸ Δεν αποκλείεται οι λιμπρετίστες να δανείστηκαν τα ονόματα ορισμένων χαρακτήρων από τις κωμωδίες του Μολιέρου.

¹⁹ Η comédie-ballet «La Sultane des Indes» παρεμβάλλεται μεταξύ της 2^{ης} και της 3^{ης} σκηνής στη δεύτερη πράξη.

²⁰ Η χρήση της χορωδίας εν είδει φωνωδίας είχε ήδη πραγματοποιηθεί από τον Ravel στο περίφημο μπαλέτο του *Daphnis et Chloé* (1912).

²¹ Για μια λεπτομερέστερη ανάλυση του έργου, βλ. Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années folles*, Vrin, Παρίσι 1992, σσ. 260-265.

²² Χωρίς να αποφεύγονται πάντα οι αναμίξεις και οι συγχωνεύσεις ετερόκλητων πολιτισμικών στοιχείων και η αντίστοιχη «γραφικότητα» –αναγκαία και επιζητούμενη έως ένα βαθμό από το είδος του μπαλέτου– οι χορογραφικές παραγωγές των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα της περιόδου του μεσοπολέμου –υπό την αναμφισβήτητη επιρροή του Diaghilev– ευνοούσαν τη χρήση θεμάτων από την ελληνορωμαϊκή μυθολογία, χωρίς να αποκλείονται οι αναφορές στην ιστορική και πολιτιστική εγχώρια παράδοση. Τα λιγότερο γνωστά μπαλέτα: *Cléopâtre* [Κλεοπάτρα] (1909), *Narcisse* [Νάρκισσος] (1911) και *Zéphyr et Flore* [Ζέφυρος και Φλόρα] (1925) αποτελούν, μεταξύ άλλων, χαρακτηριστικά δείγματα γραφής του Diaghilev, τα οποία σαφώς επηρέασαν τις μεταγενέστερες παραγωγές στο χώρο αυτό. Μεταξύ αυτών, το μπαλέτο *Prélude Dominical et six pièces à danser pour chaque jour de la semaine* [Κυριακάτικο προλούδιο και έξι χορευτικά κομμάτια για την κάθε ημέρα της εβδομάδας] (1928-9) του Guy Ropartz (1864-1955) ακολουθεί την πετυχημένη συνταγή της επίκλησης των ρωμαϊκών θεοτήτων (των οποίων το όνομα συνδέεται με τις ημέρες της εβδομάδας) και των χορευτικών τους ικανοτήτων σε ρυθμούς που παραπέμπουν στη sarabande, αλλά

Όπως είναι φανερό, η νοσταλγία για τον 18^ο αιώνα –σημάδι της οποίας υπήρξε και η αναβίωση των *fêtes galantes*– εκφράστηκε με τον πλέον έκδηλο τρόπο και στο χώρο του μπαλέτου, όπου ευνοήθηκαν οι πάσης είδους σκηνικοί, χορογραφικοί και μουσικοί αναχρονισμοί. Ωστόσο, η έννοια του αναχρονισμού στην περίπτωση αυτή δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως «ανασύνθεση» ή «αποκατάσταση» καθώς η αναβίωση αυτή διατηρούσε τα αμιγώς εξωτερικά χαρακτηριστικά, την «αύρα» της παρελθούσας εποχής. Μεταξύ αυτών, η μεγαλοπρέπεια και η τάση προς την υπερβολή κατανοούνται και αφομοιώνονται, όχι διαμέσου ενός ρομαντικού πνεύματος που ευνοεί τη συναισθηματική διαχυτικότητα και τις μεγαλοστομίες, αλλά διαμέσου μιας νοσταλγίας της προ-ρομαντικής αισθητικής όπου η –εμβληματική του γαλλικού κλασικού πνεύματος– συνέργια λογικής και φαντασίας εξασφάλιζε την επιθυμητή ισορροπία και ευγένεια. Στο πλαίσιο αυτό, οι αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα –σε μια ψευδή και εξιδανικευμένη εικόνα της– απέπνεαν το ελεύθερο και αγνό πνεύμα του παγανιστικού στοιχείου που καλλώπιζε τις φαντασιώσεις της νέας κοινωνικής και οικονομικής ελίτ. Αυτή η, διαμέσου του 18^{ου} αιώνα, πρόσληψη της αρχαιότητας είχε μεγάλη απήχηση, τόσο στους καλλιτεχνικούς κύκλους, όσο και στο ευρύ κοινό, καθώς ήταν άμεσα συνυφασμένη με το ένδοξο ιστορικό και πολιτιστικό παρελθόν της Γαλλίας και καθιστούσε τους αρχαίους ήρωες και τους μύθους πιο προσιτούς.

Μια από τις χαρακτηριστικότερες εκδηλώσεις που συνόψιζε την μανία που είχε κατακλύσει το Παρίσι εκείνης της εποχής για τις μυθολογικού περιεχομένου γιορτές κατά το πρότυπο του Μεγάλου Αιώνα, ήταν αυτή που διοργάνωσε στις 20 Ιουνίου 1912 ο μόδιστρος Paul Poiret στο περίπτερο «Butard» που βρισκόταν στο δάσος του Saint-Cloud στα περίχωρα του Παρισιού.²³ Η γιορτή πήρε τον τίτλο «Les festes de Bacchus» από το ομώνυμο έργο του Lully, το οποίο ερμηνεύθηκε εκείνο το

και στο βαλς. Αντίστοιχα, το μπαλέτο *Diane de Poitiers* (1934) του Jacques Ibert (1890-1962) σε σενάριο της Elisabeth de Gramont πραγματοποιούσε μια αναδρομή στο ballet de cour του 16^{ου} αιώνα όπου –κατά το πρότυπο των γιορτών που διοργάνωνε η Diane de Poitiers (1499-1566) ευνοούμενη του γάλλου βασιλιά Ερρίκου Β' (1519-1559)– σε ένα σκηνικό μιας φανταχτερής πολυτέλειας, οι μυθολογικοί ήρωες συνυπήρχαν με γραφικούς χαρακτήρες από την ισπανική, τη ρωσική και ιταλική παράδοση. Ο Ibert, ακολουθώντας πιστά το πνεύμα του έργου, προέβη στους αντίστοιχους μουσικούς αρχαϊσμούς με δάνεια από τους Claude Gervaise (μέσα του 16^{ου} αι.), Passereau (15^{ος}-16^{ος} αι.) και Clément Janequin (π. 1485-1558).

²³ Στο χώρο αυτό, που είχε κατασκευαστεί επί Λουδοβίκου του 15^{ου}, ο Poiret είχε διοργανώσει νωρίτερα μια συναυλία όπου ένα κουαρτέτο με όργανα εποχής ερμήνευσε έργα συνθετών του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον ίδιο, η εκδήλωση αυτή αποτέλεσε την αφορμή ο ίδιος να οραματιστεί μια μεγαλύτερης κλίμακας γιορτή που να αναβιώνει τις αντίστοιχες μεγαλοπρεπείς εκδηλώσεις που λάμβαναν χώρα άλλοτε στους κήπους των Βερσαλλιών. Βλ. Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Bernard Grasset, Παρίσι 1930, σ. 147.

βράδυ μαζί με τις καντάτες *Diane et Actéon* και *L'Impatience* του Rameau.²⁴ Ο Poiret, στα απομνημονεύματά του, περιέγραψε το θεματικό περιεχόμενο της εκδήλωσης αυτής ως εξής:

[...] είχα υποθέσει ότι όλες οι θεότητες, οι νύμφες, οι ναϊάδες, οι δρυάδες και οι σάτυροι του πάρκου των Βερσαλλιών είχαν δώσει κρυφά ένα ραντεβού στο διπλανό δάσος, στο περίπτερο Butard. Όλοι οι καλεσμένοι μου έπρεπε επομένως να δανειστούν τα χαρακτηριστικά ενός από τους ήρωες της μυθολογίας του Λουδοβίκου του 14^{ου}. [...] Κατά την άφιξή τους, οι νύμφες με τα λευκά πέπλα και τους αναμμένους πυρσούς, τους υποδεχόντουσαν και τους οδηγούσαν μέσα από το δάσος στο περίπτερο όπου τους υποδεχόμουν με πανηγυρικό τρόπο, ντυμένος σαν ένα χρυσελεφάντινο άγαλμα του Ολυμπίου Διός [...] Όλο το τμήμα του δάσους που καταλάμβανα και όπου θα διεξαγόταν η εκδήλωση ήταν διακοσμημένη στο πνεύμα του Μεγάλου Αιώνα.²⁵

Το πνεύμα των μεγαλοπρεπών γιορτών των Βερσαλλιών αναβίωνε μέσα από τις εκδηλώσεις αυτές όπου η μουσική, ο χορός, η παντομίμα, τα σκηνικά και οι κατάλληλες (μετ)αμφιέσεις συνεργούσαν στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας. Είναι φανερό, ότι σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις, οι αναφορές στην αρχαιότητα παρέμεναν σε μια επιφανειακή, σχεδόν «διακοσμητική», προσέγγιση αντλώντας μόνο τη μεγαλειότητα και την πολυτέλεια του αιώνα που φιλοδοξούσαν να αναβιώσουν. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκαν αργότερα και οι αντίστοιχες γιορτές μεταμφιεσμένων που διοργάνωνε ο εκκεντρικός κόμης Étienne de Beaumont, μεταξύ των οποίων και η έχουσα τον χαρακτηριστικό τίτλο «L'Antiquité sous Louis XIV» [«Η Αρχαιότητα υπό τον Λουδοβίκο τον 14^ο»] που έλαβε χώρα στις 30 Μαΐου 1923 στην έπαυλή του.²⁶ Ωστόσο, ο κοσμικός χαρακτήρας αυτών των εκδηλώσεων δεν πρέπει να υποτιμάται, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, οι επαφές της κοινωνικής ελίτ με τους καλλιτεχνικούς κύκλους ήσαν εκείνη την εποχή αρκετά στενές, ώστε να υποκρύπτουν μια σχέση εξάρτησης, αλλά και να καλλιεργηθούν αμφίδρομες επιρροές. Οι αισθητικές επιλογές της αριστοκρατίας συναντούσαν τις φαντασιώσεις

²⁴ Η πρόσφατη εκ νέου ανακάλυψη των γάλλων συνθετών του 18^{ου} αιώνα, και ιδιαίτερα του Rameau, φαίνεται να συνέβαλλε σε αυτή τη γενικότερη ιστορική αναδρομή.

²⁵ *Ο.π.*, σ. 148. Ο Poiret αναφέρει επίσης ότι μεταξύ των 300 καλεσμένων, ήταν και η Isadora Duncan η οποία οργάνωσε και αυτή αργότερα μια αντίστοιχη εκδήλωση με «ελληνικό θέμα» στην κατοικία της στο Neuilly. Για περαιτέρω πληροφορίες σχετικά με την εκδήλωση αυτή βλ. Bagnolet, «Les festes de Bacchus», *La Revue Musicale S.I.M.*, 11 Νοεμβρίου 1912, σσ. 41-45.

²⁶ Βλ. Myriam Chimènes, *ό.π.*, σ. 159.

και τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις των δημιουργών σε μια ιδιότυπη αλλά και γόνιμη αλληλεπίδραση. Στην προκειμένη περίπτωση, η τάση για την αναβίωση του 18^{ου} αιώνα και της «διακοσμητικής του αρχαιολατρίας» επικύρωνε, αφενός, τα στερεότυπα με τα οποία οι Γάλλοι ήσαν ήδη οικείοι και τα οποία, αφετέρου, μπορούσαν να αποτελέσουν την αφετηρία για μια δημιουργική επαναπροσέγγιση του αρχαίου κόσμου.

Η περίπτωση του Maurice Ravel αποτελεί, κατά την εκτίμησή μας, ένα χαρακτηριστικό αυτής της κατηγορίας παράδειγμα. Έχοντας ο ίδιος μια ιδιαίτερη αγάπη για την αισθητική του 18^{ου} αιώνα, η εικόνα που είχε καλλιεργήσει για τις παρελθούσες εποχές, αλλά και για τους αλλότριους πολιτισμούς είχε εμποτιστεί με το πνεύμα της εποχής του Διαφωτισμού. Ωστόσο, η διαμεσολάβηση αυτή δεν εκφράστηκε στο έργο του μέσω μιας στείρας απομίμησης των εξωτερικών χαρακτηριστικών μιας παρωχημένης αισθητικής, αλλά μέσω μιας προσωπικής αναψηλάφησης και αφομοίωσης των ουσιαστών εννοιών της. Το μπαλέτο *Daphnis et Chloé* [Δάφνις και Χλόη] (1912) αποτελεί, όχι μόνο τη «γνησιότερη» επαφή του Ravel με την ελληνική αρχαιότητα,²⁷ αλλά και ένα εύγλωττο παράδειγμα αυτής της προσέγγισης.

Οι συνθήκες που περιέβαλλαν τη σύνθεση του έργου αυτού ήσαν από τις πλέον αντίξοες, καθώς βρίθουν από διαφορές απόψεων μεταξύ των εμπλεκόμενων στην παραγωγή, αλλά και από τεχνικές δυσκολίες που αποθάρρυναν τον Ravel, με αποτέλεσμα να καθυστερήσει σημαντικά η ολοκλήρωσή του. Όντας μια παραγγελία του Diaghilev και των Ρωσικών Μπαλέτων που ο ίδιος διηύθυνε, το *Δάφνις και Χλόη* έμεινε στην ιστορία ως ένα από τα αριστουργήματα του ρεπερτορίου, αλλά και ως το αποτέλεσμα μιας σειράς συμβιβασμών που στο τέλος άφησε σχεδόν όλους τους εμπλεκόμενους ανικανοποίητους. Η ιδέα προήλθε από τον Michel Fokine,²⁸ χορογράφο και συνεργάτη του Diaghilev, ο οποίος, έχοντας ανακαλύψει παλαιότερα

²⁷ Ο André Mirambel σφάλλει όταν θεωρεί τις καντάτες *Myrrha* (1901), *Alcyone* (1903) και *Alyssa* (1905) –με τις οποίες ο συνθέτης συμμετείχε στο Διαγωνισμό της Ρώμης στις αντίστοιχες χρονολογίες– ως έχουσες ελληνικό τίτλο. Βλ. Αντρέα Μιραμπέλ, «Η ελληνική έμπνευση στο έργο του Ραβέλ», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 12 Φεβρουαρίου 1938, σσ. 1, 11. Βλ. Επίσης και τη γαλλική αναδημοσίευση του εν λόγω άρθρου: André Mirambel, «L'inspiration grecque dans l'œuvre de Ravel», *La Revue Musicale*, «Hommage à Maurice Ravel», Δεκέμβριος 1938, σ. 114. Εάν η Μύρα και η Αλκυόνη είναι όντως ελληνικά ονόματα, ωστόσο η πρώτη αποτελεί χαρακτήρα του έργου *Σαρδανάπαλος* του Λόρδου Βύρωνα, ενώ η αναφορά στη δεύτερη γίνεται με βάση τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου. Όσον αφορά την Alyssa, πρόκειται για χαρακτήρα της ιρλανδικής μυθολογίας.

²⁸ Υιοθετούμε τη γαλλική απόδοση και γραφή του ονόματος.

το ομώνυμο μυθιστόρημα του Λόγγου σε ένα βιβλιοπωλείο,²⁹ συνέταξε το 1907 το πρώτο του σενάριο και το οποίο έστειλε, μαζί με μια σειρά επισημάνσεων, στον Vladimir Telyakovsky (1861-1924) διευθυντή του Αυτοκρατορικού Θεάτρου της Αγίας Πετρούπολης χωρίς όμως να βρει θετική ανταπόκριση. Όταν η χορευτική ομάδα του Diaghilev ξεκίνησε τις παρισινές της παραστάσεις το 1909, το έως τότε ανεκπλήρωτο σχέδιο του Fokine όδευσε προς την πραγματοποίηση, μέσω της παραγγελίας που έγινε στον Ravel την ίδια χρονιά. Ωστόσο, οι πρώτες διαστάσεις απόψεων παρουσιάστηκαν ήδη κατά την πρώτη επαφή του συνθέτη με τον χορογράφο. Ο τελευταίος, προσκομίζοντας το σενάριο του έργου στον Ravel, τού εξέθεσε ορισμένες παρατηρήσεις:

Εξέφρασα την πεποίθησή μου για την αναγκαιότητα μιας αδιάκοπης ροής και μιας ενότητας του έργου ως ολότητα και μίλησα για την επιθυμία μου να αποφευχθούν τα ξεχωριστά νούμερα· επίσης [εξέφρασα] την ελκυστικότητα που θα είχε μια –έστω και εν μέρει– απόδοση του χαρακτήρα της μουσικής της αρχαιότητας και ούτω καθ' εξής. Κάποτε είχα οραματιστεί να ακούσω στο *Δάφνις και Χλόη*, για πρώτη φορά στο σύγχρονο θέατρο, την ανακαλυφθείσα μουσική της αρχαίας Ελλάδας. Αλλά, κατά τη διάρκεια των συζητήσεων που είχα με τον Ravel αντιλήφθηκα ότι οι πληροφορίες για τη μουσική του αρχαίου κόσμου είναι πενιχρές και ότι δεν είναι δυνατή κανενός είδους αναβίωση. Εκείνο τον καιρό είχα αρχίσει να πιστεύω ότι αυτό τελικά δεν ήταν καν απαραίτητο [...] και περιόρισα τον εαυτό μου απλώς στην επιθυμία να μην υπάρχουν πρόδηλες αντιφάσεις και εμφανείς διαφωνίες με τον χαρακτήρα της ελληνο-ρωμαϊκής τέχνης.³⁰

Είναι φανερό ότι ο Fokine είχε μια ήδη διαμορφωμένη άποψη για το έργο, πριν ακόμα το συζητήσει με τον Ravel, καθώς είχε ο ίδιος εκφράσει νωρίτερα τις επιθυμίες

²⁹ Ο ακριβής τίτλος του βουκολικού μυθιστορήματος του Έλληνα συγγραφέα Λόγγου (2^{ος}-3^{ος} αιώνας μ.Χ.) είναι *Ποιμενικά κατά Δάφνιν και Χλόην*. Σύμφωνα με τον Simon Morrison, ο Fokine χρησιμοποίησε τη μετάφραση του ρώσου συμβολιστή ποιητή Dmitry Merezhkovsky (1865-1941) και η οποία εκδόθηκε το 1895. Βλ. Simon Morrison, «The Origins of *Daphnis et Chloé* (1912)», *19th Century Music*, XXVIII/1, Καλοκαίρι 2004, σ. 53. Το άρθρο του Morrison είναι εξαιρετικά διαφωτιστικό, καθώς συγκεντρώνει και αξιολογεί τις διάσπαρτες πηγές σε βιβλιοθήκες και μουσεία της Ρωσίας, της Σουηδίας, της Γαλλίας, της Αγγλίας και των Η.Π.Α. που αφορούν την αρχική σύλληψη του σεναρίου από τον Fokine και την μετέπειτα χρήση του στο έργο του Ravel.

³⁰ Michel Fokine, *Memoirs of a ballet master*, Λονδίνο 1961 στο Roger Nichols, *Ravel Remembered*, Norton, Νέα Υόρκη 1988, σ. 42. Είναι αξιοπερίεργο το γεγονός ότι το εν λόγω απόσπασμα δεν υπέπεσε στην αντίληψη του Morrison, καθώς ο ίδιος δήλωνε την απουσία στοιχείων που να οδηγούν σε οποιαδήποτε ουσιαστική περιγραφή των συζητήσεων μεταξύ του Fokine και του Ravel. Βλ. Simon Morrison., *ό.π.*, σ. 54.

του (με τη μορφή όρων) στον διευθυντή του Αυτοκρατορικού Θεάτρου της Αγίας Πετρούπολης:

[...] η παραγωγή του μπαλέτου πρέπει να είναι σύμφωνη με την εποχή που αναπαριστά, οι χορευτικές και μιμητικές παντομίμες δεν πρέπει να έχουν το συμβατικό στυλ που έχει καθιερωθεί στο παλαιό μπαλέτο [...], αλλά να ακολουθούν όσο το δυνατόν πιο πιστά το στυλ της εποχής. Τα κοστούμια επίσης δεν πρέπει να έχουν το στυλ του συμβατικού μπαλέτου (κοντές φούστες και ταρλατάν) αλλά να ταιριάζουν με το θέμα. Για το εν λόγω μπαλέτο, *Δάφνις και Χλόη*, η αμφίεση των γυναικών θα πρέπει να συνίσταται σε λεπτούς χιτώνες – ενδύματα με πτυχωσείς όπως φορούσαν κάποτε στη Ρώμη και στην αρχαία Ελλάδα. Θα πρέπει να αναζητήσουμε τόσο για τα υποδήματα όσο και για τα ενδύματα την αυθεντικότητα και να αντιγράψουμε τα ελληνικά έθιμα. Δεν θα χρησιμοποιήσουμε παπούτσια χορού αλλά ελαφριά σανδάλια, εκτός εάν οι χορεύτριες είναι ξυπόλητες. Το μπαλέτο πρέπει να είναι αδιάκοπο – μια ολοκληρωμένη καλλιτεχνική δημιουργία και όχι μια ακολουθία από ξεχωριστά νούμερα. [...] Η μουσική δεν πρέπει να συνίσταται σε βαλς, πόλκες και γκαλόπ [...] αλλά πρέπει να εκφράζει το θέμα του μπαλέτου και, επιγραμματικώς, το συναισθηματικό του περιεχόμενο.³¹

Η επιθυμία του Fokine για μια αρχαιολογική πιστότητα –σαφώς επηρεασμένη από την Isadora Duncan– αλλά και για μια ρήξη με τις συμβάσεις του είδους του μπαλέτου είχε μια μερική ανταπόκριση από τον Ravel. Στην πραγματικότητα, η επιφύλαξη του συνθέτη απέναντι στις «αρχαιολογικές ανησυχίες» του Fokine πήγαζε όχι μόνο από τις αντικειμενικές δυσκολίες που, στον τομέα της μουσικής, επεφύλασσε μια απόπειρα αναβίωσης της αρχαιοελληνικής μουσικής, αλλά κυρίως από τη γενικότερη σύλληψη του έργου. Στο «αυτοβιογραφικό του προσχέδιο» που ο συνθέτης συνέταξε το 1928, με τη βοήθεια του μαθητή του Alexis Roland-Manuel, αναφέρει για το εν λόγω έργο:

Το *Δάφνις και Χλόη*, μια χορογραφική συμφωνία σε τρία μέρη, αποτελεί μια παραγγελία που έγινε σ' εμένα από τον διευθυντή των Ρωσικών Μπαλέτων τον κ. Diaghilev. [...] Η πρόθεσή μου γράφοντάς το ήταν να συνθέσω μια εκτενή

³¹ Ο.π., στο François Lesure, επιμ., *Diaghilev. Les Ballets Russes*, Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1979, σ. 30.

μουσική τοιχογραφία, λιγότερο μεριμνούσα για έναν αρχαισμό και περισσότερο πιστή στην Ελλάδα των ονείρων μου, η οποία συγγενεύει ευχαρίστως με εκείνη που φαντάστηκαν και απεικόνισαν οι γάλλοι καλλιτέχνες του τέλους του 18^{ου} αιώνα.³²

Η διάσταση απόψεων με τον Fokine ήταν αναπόφευκτη. Οι δύο καλλιτέχνες ξεκινούσαν από διαφορετική βάση και είχαν διαφορετικές προθέσεις, με αποτέλεσμα ο καθένας να αναγκαστεί να περιορίσει τις φιλοδοξίες του στον τομέα που τον αφορούσε.³³ Ωστόσο, το σενάριο έπρεπε να επεξεργαστεί από κοινού, καθώς θα αποτελούσε το σκελετό πάνω στον οποίο ο Ravel θα έγραφε τη μουσική. Στο πλαίσιο αυτό, οι αλληπάλληλες συναντήσεις μεταξύ των δύο δημιουργών, αλλά και των άλλων συντελεστών της παραγωγής,³⁴ που πραγματοποιήθηκαν κατέληξαν σε μια μορφή που απόκλινε σημαντικά από το μυθιστόρημα του Λόγγου. Σε αυτή την κατάληξη συνέβαλλε σημαντικά ο Ravel, καθώς ο ίδιος φαίνεται να είχε τον τελευταίο λόγο στη σύνταξη του σεναρίου.³⁵ Σύμφωνα με τους μελετητές του έργου του Ravel, χρησιμοποιήθηκε η μετάφραση του ουμανιστή Jacques Amyot (1513-1593) η οποία κυκλοφόρησε το 1559 καθιστώντας το έργο του Λόγγου διάσημο στους γαλλικούς καλλιτεχνικούς κύκλους.³⁶ Ωστόσο, οι πολυάριθμες παραλείψεις και οι αποκλίσεις που υιοθετήθηκαν, τόσο όσον αφορά την πλοκή, όσο και τα πρόσωπα – έως ένα βαθμό θεμιτές και αναγκαίες για την σύνταξη ενός σεναρίου – είχαν και μια ποιοτική φύση που αλλοίωνε σημαντικά το πρωτότυπο.

³² Maurice Ravel, «Esquisse autobiographique», στο Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Seuil, Παρίσι 1995, σ. 200.

³³ Ωστόσο, η εικαστική απόδοση του τοπίου από τον Léon Bakst φαινόταν να συμμερίζεται τις «αρχαιολογικές ανησυχίες» του Fokine. Έχοντας ταξιδέψει νωρίτερα στην Ελλάδα (Αθήνα και Κρήτη), ο Bakst είχε εκφράσει την επιθυμία να αποτυπώσει «όλες του γνώσεις σχετικώς με την αρχαία Ελλάδα». Βλ. Richard Buckle, *Diaghilev*, μτφρ. Tony Mayer, Lattès, Παρίσι 1980, σ. 655.

³⁴ Ο ελληνικής καταγωγής συνεργάτης του Diaghilev και προσωπικός φίλος του Ravel, Michel-Dimitri Calvocoressi, αναφέρεται σε μια συνάντηση (στην οποία συμμετείχε και ο ίδιος) που είχαν οι Diaghilev, Bakst, Benois και Fokine στο ξενοδοχείο όπου διέμενε ο επικεφαλής των Ρωσικών Μπαλέτων, προκειμένου να διαμορφώσουν το τελικό σενάριο του έργου. Βλ. Dimitri Calvocoressi, *Musicians' Gallery*, Λονδίνο 1933, σ. 79, στο Roger Nichols, *ό.π.*, σ. 187.

³⁵ Σε μια επιστολή του στον Calvocoressi (3 Μαΐου 1910), ο συνθέτης ομολογεί πως, κατόπιν των συναντήσεων αυτών, ο ίδιος προέβη σε αρκετές περαιτέρω αλλαγές. Βλ. Arbie Orenstein, επιμ., *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, Παρίσι 1989, σ. 111.

³⁶ Ο ακριβής τίτλος της μετάφρασης του Amyot είναι: *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé*. Ο Michel Fleury θεωρεί πως χρησιμοποιήθηκε η μεταγενέστερη μετάφραση (1810) του Paul-Louis Courier (1772-1825), χωρίς ωστόσο να παραθέτει κάποιες πηγές που να πιστοποιούν την άποψη αυτή. Βλ. Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Παρίσι 1996, σ. 359. Η βασική συνεισφορά του Courier, ο οποίος βασίστηκε στην αξεπέραστη πλέον μετάφραση του Amyot, έγκειται στην αποκατάσταση ενός ανέκδοτου έως τότε αποσπάσματος από το λεγόμενο «χειρόγραφο της Φλωρεντίας». Βλ. Fernand Desonay, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré Champion, Παρίσι 1928, σσ. 13-14.

Μεταξύ αυτών, η απάλειψη του ερωτικού στοιχείου, η οποία αποδίδεται κυρίως στον Ravel, προσέδωσε στο σενάριο μια τελείως διαφορετική διάσταση. Εάν «το δραματικό κίνητρο του μυθιστορήματος του Λόγγου, με συνέπεια την ερωτική χροιά στην οποία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η επιτυχία του βιβλίου ανά τους αιώνες, είναι συγκεκριμένα η κλοπή από τη σφαίρα της προσωπικής οικειότητας των απαγορευμένων ιδιωτικών στιγμών»,³⁷ αυτό απουσιάζει παντελώς από το σενάριο του μπαλέτου. Η έντονα ερωτική ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος του Λόγγου, μετριάζεται στο έργο του Ravel σε τέτοιο βαθμό ώστε να δίνεται η εντύπωση της επέμβασης μιας αυστηρής λογοκρισίας. Όπως επισημαίνει ο Norman Demuth, το κεντρικό θέμα του μπαλέτου αφορά τελικώς την αθωότητα, «αθωότητα η οποία εκπλήσσει όταν συνδέεται με τους βοσκούς, για τους οποίους οι “αλήθειες της ζωής” δεν θα έπρεπε να αποτελούν μυστικό».³⁸ Πράγματι, η αφέλεια που διακρίνει το νεαρό ζευγάρι του Δάφνι και της Χλόης, του οποίου ο έρωτας αναλώνεται σε φευγαλέα φιλία, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το ρεαλιστικό πνεύμα του Λόγγου. Ο χαρακτήρας της Λυκαίνιον, η οποία στο μυθιστόρημα υπεισέρχεται προκειμένου να μυήσει ερωτικά τον Δάφνι, περιορίζεται στο μπαλέτο στην προσωποποίηση ενός πειρασμού που αφήνει ασυγκίνητο και αμήχανο τον νεαρό ήρωα. Η κορύφωση έρχεται όταν ο θεός Παν –ακόλουθος του θεού Διονύσου και προστάτης των κοπαδιών– γίνεται ο φρουρός της αθώας αγάπης του ζευγαριού και της αγνότητας της Χλόης. Η επέμβασή του (υπονοούμενη στο μυθιστόρημα του Λόγγου, άμεση και απροκάλυπτη στο μπαλέτο) προκειμένου να απελευθερωθεί η νεαρή βοσκοπούλα από τους πειρατές, πραγματοποιήθηκε –σύμφωνα με τα λεγόμενα του βοσκού Λάμμωνα– σε ανάμνηση της δικής του ερωτικής περιπέτειας με τη νύμφη Σύριγγα.³⁹

Το τελικό αποτέλεσμα αυτών των παρεμβάσεων ήταν να μείνει ένας υποτυπώδης σκελετός μιας συμβατικής πλοκής (με την αναγκαία αίσια κατάληξη), η οποία σίγουρα δυσαρέστησε τον Diaghilev. Ο Ravel φάνηκε να εναρμονίζεται με εκείνη τη μερίδα των αρχαιολατρών, οι οποίοι έβλεπαν τον αρχαίο κόσμο ως μια εποχή αθωότητας και όπου η ευεργετική και καλοπροαίρετη παρέμβαση των θεών εξασφάλιζε την απαιτούμενη τάξη που όριζε η αστική τους ηθική. Είναι χαρακτηριστικό ότι, τόσο η απόπειρα αποπλάνησης του Δάφνι από τη Λυκαίνιον, όσο

³⁷ Frank Lestringant, «Les amours pastorales de Daphnis et Chloé: fortunes d’une traduction de J. Amyot», Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου: *Fortunes de Jacques Amyot*, Melun 18-20 Απριλίου 1985, Michel Balard, επιμ., Nizet, χ.τ.ε., 1986, σ. 241.

³⁸ Norman Demuth, *Ravel*, J. M. Dent, Λονδίνο 1947, σ. 108.

³⁹ Η παράθεση της παραβολής αυτής είχε ένα συμβολικό περιεχόμενο, καθώς το άδοξο τέλος της ερωτικής περιπέτειας του Πάνα λειτούργησε καταλυτικά στην περίπτωση του νεαρού ζευγαριού.

και η απαγωγή της Χλόης από τους πειρατές, εκτυλίσσονται σε ένα όνειρο από το οποίο ο Δάφνις συνέρχεται μόνο όταν εκλείψουν όλες οι απειλές και επέλθει η τελική αποκατάσταση. Η πραγματική μεταμόρφωση του μυθιστορήματος του Λόγγου εξέπληξε ακόμη και τους κριτικούς της εποχής, καθώς η εποχή fin de siècle είχε ήδη παρουσιάσει –όχι χωρίς υπερβολές– την αισθησιακή και ηδονιστική πλευρά της αρχαιότητας.⁴⁰ Υπό αυτή την έννοια, το έργο του Ravel θεωρήθηκε εκείνη την εποχή άτολμο και αισθητικά ξεπερασμένο.

Από την άλλη πλευρά, ο συνθέτης φαίνεται να ενστερνίσθηκε τις προτεινόμενες από τον Fokine μορφολογικές καινοτομίες. Μιλώντας ο ίδιος άλλωστε για μια «εκτενή μουσική τοιχογραφία»⁴¹ απέκλειε την παραδοσιακή δομή που ακολουθούσαν έως τότε τα περισσότερα μπαλέτα. Ωστόσο, ο βασικός λόγος για τον οποίο ο Ravel απέφυγε την πεπατημένη αφορούσε κυρίως την προσωπική του βούληση να γράψει μια μουσική η οποία, διατηρώντας κάποιους στοιχειώδεις δεσμούς με τις χορογραφικές συμβάσεις, να παραμένει αυτοτελής και ανεξάρτητη. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ονόμασε το έργο του «Χορογραφική Συμφωνία», τα μέρη της οποίας παίζονται και ως συμφωνικές σουίτες. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πίσω από αυτή την επιλογή του συνθέτη υπήρχε η επιθυμία να μην συνδεθεί με τρόπο αναπόσπαστο το έργο με τις παραστάσεις των Ρωσικών Μπαλέτων και να διατηρήσει την αυτοτέλειά του,⁴² καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο τα προβλήματα που αντιμετώπιζε στη συνεργασία του με τον Diaghilev.⁴³

Η στάση του Ravel απέναντι σε αυτό το έργο παραμένει αινιγματική. Ο ίδιος επιθυμούσε να συνθέσει ένα μπαλέτο με ελληνικό θέμα, ωστόσο δεν ήταν

⁴⁰ Ύστερα από την πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση του μπαλέτου στις 8 Ιουνίου 1912 στο θέατρο Châtelet, ο κριτικός Adolphe Jullien θεώρησε ότι θα μπορούσε το έργο του Λόγγου να εμπνεύσει «μια πιο πικάντικη και λιγότερο κοινότοπη πλοκή». Βλ. Adolphe Jullien, *Journal des débats*, 23 Ιουνίου 1912, στο François Lesure, «Pour ou contre Ravel», *Musical*, 4, Ιούνιος 1987, σ. 78. Σε αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον να συγκρίνει κανείς το σενάριο στο έργο του Ravel με αυτό που είχε συντάξει το 1895 ο Pierre Louÿs, μια υποτυπώδη μορφή του οποίου είχε στείλει στον Debussy προκειμένου ο ίδιος να γράψει τη μουσική (βλ. το κεφάλαιο 2.Β: «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή», σ. 146). Ο Louÿs συνοψίζει τη δράση στην ερωτική μύηση του Δάφνι από τη Λυκαίνιον και κατόπιν της Χλόης από τον Δάφνι. Βλ. Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, μτφρ. Léo Dilé, Fayard, Παρίσι 1980, σ. 225.

⁴¹ Βλ. την υποσημείωση 32

⁴² Αυτό δυσaráεστησε ιδιαίτερα τον Diaghilev ο οποίος θεωρούσε ότι το συμφωνικό στοιχείο υπερεπερνούσε έναντι του χορογραφικού, ενώ διαπιστώνοντας μια έλλειψη δραματικής έντασης επιχείρησε να κάνει πολλές περικοπές στο έργο, συναντώντας όμως την αδιάλλακτη στάση του Ravel. Βλ. Richard Buckle, *ό.π.*, σ. 268.

⁴³ Η συνεργασία μεταξύ τους έμοιαζε σαν να είχε επιβληθεί από εξωτερικούς παράγοντες, καθώς, όπως σημειώνει ο Manuel Rosenthal, ο Diaghilev και ο Fokine είχαν επηρεαστεί από τρίτους για την επιλογή του Ravel τον οποίο τους τον παρουσίαζαν ως εκπρόσωπο της τότε avant-garde, κάτι που βέβαια δεν ίσχυε. Βλ. Marcel Marnat, επιμ., *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Hazan, Παρίσι 1995, σ. 23.

διατεθειμένος να ακολουθήσει τη γραμμή του Diaghilev και να ευθυγραμμιστεί με την αισθητική των Ρωσικών Μπαλέτων. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την ασυμφωνία έπαιξε η προσωπική του πρόσληψη του αρχαίου κόσμου, η οποία, κατά την εκτίμησή μας, άφησε ένα ισχυρό αποτύπωμα στο έργο του. Έχει ήδη διαπιστωθεί ότι η επαφή του Ravel με τους αλλότριους πολιτισμούς γινόταν πάντα με τη διαμεσολάβηση της αισθητικής του 18^{ου} αιώνα.⁴⁴ Ωστόσο, αυτή η φυσική κλίση του συνθέτη τροφοδότησε ορισμένες ερμηνείες του έργου του οι οποίες δεν είναι πάντα εύστοχες. Μεταξύ αυτών, ο Marcel Marnat υποστηρίζει ότι το «μεσογειακό στοιχείο» στον Ravel είναι παντελώς απόν, ενώ το *Δάφνις και Χλόη* αποτελεί ένα αμιγώς γαλλικό έργο και το οποίο δεν έχει καμία σχέση με την ακαδημαϊκή Ελλάδα της εποχής του.⁴⁵ Αναπτύσσοντας την επιχειρηματολογία του, ο Marnat καταλήγει σε ακραία, κατά την εκτίμησή μας, συμπεράσματα θεωρώντας, αφενός, το συγκεκριμένο έργο του Ravel ως αφετηρία για την ολοένα συχνότερη εμφάνιση «αυθεντικότερων αρχαίων οραμάτων στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα» και, αφετέρου, τη μεταγενέστερη (1928) περιγραφή του έργου από τον ίδιο στο «αυτοβιογραφικό του προσχέδιο» ως προϊόν του ρεύματος αρχαιολατρίας που ο ίδιος (υποτίθεται ότι) είχε ήδη προκαλέσει εν αγνοία του.⁴⁶

Είναι γνωστό ότι η σχέση του Ravel με την ελληνική αρχαιότητα ήταν επιφανειακή.⁴⁷ Μη γνωρίζοντας ούτε αρχαία ελληνικά, ούτε λατινικά, ο ίδιος ενσυνείδητα απέιχε από το πνεύμα που διέκρινε τους ουμανιστές της εποχής του, αρκούμενος σε μια στοιχειώδη επαφή με τα κλασικά γράμματα, μέσω μεταφράσεων,

⁴⁴ Ο Calvocoressi αναφέρει πως σε συζήτηση που είχε μαζί του σχετικώς με τις *Αραβικές Νύχτες*, διαπίστωσε πως ο Ravel «προτιμούσε τη γαλλική μετάφραση του Galland, όπου η ατμόσφαιρα, τα χρώματα και τα γεγονότα είναι με αλλόκοτο τρόπο παραλλαγμένα σύμφωνα με το γαλλικό γούστο και τις γαλλικές συνήθειες, αντί για τις σύγχρονες μεταφράσεις όπως αυτή του Mardrus [...] η οποία επιχειρούσε να διατηρήσει τουλάχιστον την ψευδαίσθηση ενός γνήσιου ασιατικού χαρακτήρα. Γενικότερα του άρεσε ο χαρακτήρας που αποκτούσε η ελληνική και κινεζική τέχνη στα χέρια των γάλλων μιμητών τους». Η μανία του με αυτή την ψευδή γραφικότητα εκφραζόταν σε όλους τους τομείς, ακόμα και όταν ο ίδιος είχε την ευκαιρία να επιπλώσει και να διακοσμήσει το σπίτι που διατηρούσε στην περιοχή Montfort l'Amaury. Κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης του ζεύγους Calvocoressi, ο Ravel δείχνοντας τα δωμάτια του σπιτιού έλεγε χαρακτηριστικά: «Κοιτάξτε: Εδώ δεν υπάρχει τίποτε άλλο παρά ελληνικές απομιμήσεις! [du faux Grec!] [...] κι εδώ, κινεζικές απομιμήσεις». Βλ. Roger Nichols, *ό.π.*, σ. 186.

⁴⁵ Βλ. Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Παρίσι 1986, σσ. 181, 337.

⁴⁶ *Ο.π.*, σσ. 337, 338.

⁴⁷ Στην προαναφερόμενη επιστολή του στον Calvocoressi, (βλ. την υποσημείωση 35) ο Ravel φαίνεται σαν να μην είχε έρθει ποτέ σε επαφή με το μυθιστόρημα του Λόγγου, καθώς ζητά κάποιες διευκρινήσεις σχετικώς με τα ονόματα των χαρακτήρων: «Πως ονομάζονται ακριβώς στο *Δάφνις [και Χλόη]* 1^{ον} η τόσο συμπαθής κυρία (Λυκέα νομίζω) 2^{ον} ο ηλικιωμένος βοσκός που ανέθρεψε ένα από τα δύο παιδιά (κάτι σαν Λάμμων)[;]».

αλλά και μέσω της επιρροής του περιβάλλοντός του.⁴⁸ Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά δεν θα πρέπει να παρασύρουν τον μελετητή του έργου του σε αυθαίρετες τοποθετήσεις. Η έλλειψη μεσογειακού φωτός και διάθεσης αρχαϊσμών, αφενός μεν, τοποθετεί το *Δάφνις και Χλόη* στη σφαίρα μιας περισσότερο «βόρειας» αισθητικής, αφετέρου δε, ανοίγει διόδους μέσω των οποίων η επαφή με τον αρχαίο κόσμο μπορούσε να λάβει νέες –απαλλαγμένες από το ακαδημαϊκό πνεύμα– διαστάσεις. Επιπλέον, η αρχαιοελληνική θεματολογία στη μουσική σύνθεση ήταν ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αρκετά διαδεδομένη και το έργο του Ravel δεν φάνηκε ούτε εκ των υστέρων να παίζει το ρόλο ενός σημείου αναφοράς. Αντίθετα, όπως προαναφέρθηκε, σε μια εποχή ακόμα κυριευμένη από την αισθητική του συμβολισμού όσον αφορά τις αρχαιοελληνικές αναφορές, ο «ελληνισμός» του έργου αυτού θεωρήθηκε ξεπερασμένος και αναχρονιστικός, ενώ, εξετάζοντας το θέμα από μια ιστορική σκοπιά, το *Δάφνις και Χλόη* μπορεί να ενταχθεί στη γραμμή του «μουσικού παγανισμού» που εγκαινίασε το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* του Debussy.⁴⁹ Ως εκ τούτου, δεν μπορούμε να δεχθούμε ότι ο Ravel συνειδητοποίησε εκ των υστέρων ότι συνέθετε ένα έργο ελληνικής θεματολογίας. Αντίθετα, ο ίδιος είχε εξ αρχής, όχι μόνο επίγνωση του θέματος, αλλά και μια διαμορφωμένη αντίληψη για τον τρόπο που έπρεπε να το αποδώσει.

Στο πλαίσιο αυτό, η περιγραφή του έργου από τον ίδιο τον συνθέτη πρέπει να αντιμετωπιστεί με τη δέουσα προσοχή, καθώς αποκωδικοποιεί με λακωνικότητα πλην όμως με σαφήνεια τον βαθμό και τη φύση της «ελληνικότητάς» του. Σύμφωνα με αυτή, η Ελλάδα του *Δάφνις και Χλόη* συγγενεύει με αυτή που «φαντάστηκαν και απεικόνισαν οι γάλλοι καλλιτέχνες του τέλους του 18^{ου} αιώνα».⁵⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι η αφετηρία του Ravel είναι εικαστικής και όχι λογοτεχνικής φύσεως. Ωστόσο, η αναφορά στους ζωγράφους της Επανάστασης –με κύριο εκπρόσωπο τον Jacques Louis David (1748-1825)– δεν υποδηλώνει την παρουσία ενός ακαδημαϊκού ή νεοκλασικού πνεύματος, αλλά αφορά μια αμιγώς εικαστική προσέγγιση του θέματος.

⁴⁸ Η παρουσία του, ήδη από τα 23 του χρόνια, στο σαλόνι της Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην, έστω και επιφανειακή, επαφή του με τους αρχαίους συγγραφείς. Βλ. Michel Delahaye, «Neuf lettres de Maurice Ravel à Marguerite Baugnies de Saint-Marceaux», *Revue Internationale de Musique Française*, 24, Νοέμβριος 1987, σσ. 10-37.

⁴⁹ Ο Gerald Larner αναφέρεται σε μια αναγωγή για πιάνο (4 χέρια) του έργου του Debussy που είχε πραγματοποιήσει ο Ravel γύρω στα 1910, εικάζοντας μια πιθανή επιρροή στο *Δάφνις και Χλόη*. Βλ. Gerald Larner, *Maurice Ravel*, Phaidon, Λονδίνο 1996, σ. 119. Ωστόσο, κατά την εκτίμησή μας, η επιρροή θα μπορούσε να είναι μόνο εξωτερική, καθώς η μουσική γλώσσα του Ravel κινείται έξω από τη σφαίρα των αρμονικών, ηχοχρωματικών και αισθησιακής φύσεως αναζητήσεων του Debussy.

⁵⁰ Βλ. την υποσημείωση 32.

Ο Ravel μιλούσε για μια «εκτενή μουσική τοιχογραφία», μια «μουσική ζωγραφική» που θα απεικόνιζε την Ελλάδα των ονείρων του. Μια στοιχειώδης μελέτη της παρτιτούρας, ή απλώς μια ακρόαση του έργου, πείθει για τις προθέσεις του συνθέτη. Η διευρυμένη ορχήστρα, αλλά και η χρήση του αιολόφωνου⁵¹ και της φωνωδίας αποτελούν στοιχεία που συμβάλλουν στην επίτευξη ενός εικαστικού αποτελέσματος στη γραμμή που χάραξε ο λεγόμενος μουσικός ιμπρεσιονισμός. Ειδικότερα, οι σελίδες –ο αριθμός των οποίων είναι σημαντικός για ένα μπαλέτο– που ο Ravel αφιερώνει στην περιγραφή της φύσης περιέχουν τα πιο λαμπερά ενορχηστρωτικά ευρήματα.⁵²

Στο πλαίσιο αυτό και όπως μαρτυρά ο συνθέτης, οι αρχαϊσμοί δεν είχαν καμία θέση στις προθέσεις του. Η μουσική του σκέψη ήταν ξένη προς οποιαδήποτε στείρα και επιφανειακή απομίμηση των αρχαϊκών προτύπων της εποχής του. Ο ίδιος αποσαφήνισε τη σχέση του με την τροπικότητα –η οποία αποτελούσε τότε ένα εύκολο μέσο αρχαϊσμού με άτεχνες και καταχρηστικές εφαρμογές– ως εξής:

[η τροπικότητα στη μουσική μου] δεν προέρχεται από το γρηγοριανό μέλος, το οποίο άλλωστε δεν γνωρίζω, αλλά από τον Chabrier. Από αυτόν ενισχύθηκε η τάση μου να γράψω τροπικές μελωδίες [...] Αυτό προήλθε από τον Chabrier, όχι από το γρηγοριανό μέλος, ούτε από τους αρχαιοελληνικούς τρόπους τους οποίους επίσης δεν γνωρίζω.⁵³

Αντίστοιχα, η φώνηση της χορωδίας δεν αποτελούσε ένα πρωτόγνωρο ηχόχρωμα για την ορχήστρα της εποχής του.⁵⁴ Ωστόσο, ο Ravel τη χρησιμοποιεί, όχι για να υπηρετήσει μια γραφική απόδοση κάποιας αρχαιοελληνικής τελετουργίας, αλλά ως ένα είδος αντήχησης των πρωτόγονων δυνάμεων της φύσης. Η επίκληση των νυμφών στο θεό Πάνα, στο τέλος του πρώτου μέρους, αποτελεί την κορυφαία στιγμή όπου η χορωδία αναπτύσσει *a capella* τα μυστηριακού χαρακτήρα φωνήματα. Είναι φανερό ότι ο αρχαϊσμός που εκπέμπει αυτός ο ιδιότυπος ύμνος στον Πάνα δεν διαθέτει τα χαρακτηριστικά παλαιότερων αντίστοιχων θεϊκών επικλήσεων. Η απουσία κειμένου – άρα και νοηματικού περιεχομένου– ανάγει τον ήχο της ανθρώπινης φωνής σε ένα

⁵¹ Éoliphone: ένα είδος ιδιόφωνου τριβής που παράγει τον ήχο του αέρα.

⁵² Δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν, τόσο η εισαγωγή, όσο και στην αρχή του τρίτου μέρους. Βλ. Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, Dover, Νέα Υόρκη 1989, σσ. 1 και 184 αντίστοιχα.

⁵³ Marcel Marnat, επιμ., *ό.π.*, σσ. 10-11.

⁵⁴ Ο Jules Massenet είχε ήδη χρησιμοποιήσει την ανθρώπινη φωνή ως όργανο ορχήστρας στο συμφωνικό του ποίημα *Visions [Οράματα]* (1891).

πρωτογενές μουσικό υλικό που αφομοιώνεται με τους ήχους της φύσης. Αντίστοιχα, η χρωματική κίνηση των φωνών καταλύει κάθε έννοια μελωδίας η οποία εκφράζεται εδώ σε μια εμβρυακή μορφή. Ο Ravel δεν εκφράζει μέσω των ήχων σκέψεις και συναισθήματα για την παγανιστική λατρεία· η μουσική αποτελεί αφ' εαυτού τις πρωτόγονες δυνάμεις της φύσης:

Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, 1^ο μέρος.

Πολλά έχουν γραφτεί γι' αυτό το ιδιότυπο χορωδιακό. Η Lawrence Kramer συνδέει αυτή τη φωνωδία με το κυρίαρχο αισθησιακό και ονειρικό κλίμα του έργου, αλλά και με την, ευρέως διαδεδομένη στη Γαλλία εκείνη την εποχή, έννοια του «ιδεοδυναμισμού» [«ideodynamism»] η οποία αφορούσε μια ασυνείδητη ιδεοληπτική κατάσταση σχετιζόμενη με τον υπνωτισμό, την υποβολή και τα όνειρα.⁵⁵ Αντίστοιχα, ο Simon Morrison διακρίνει μια μη γνωστική [non cognitive] κατάσταση, σημάδι ενός ιδιότυπου πρωτογονισμού, πραγματοποιώντας όμως επικίνδυνους, κατά την εκτίμησή μας, παραλληλισμούς με τον αρχαίο διθύραμβο, στη βάση της κοινής αρχής της ποικιλότητας που διέκρινε τις μελωδίες που συνόδευαν τον διθύραμβο (γραμμένες στο εναρμόνιο, χρωματικό και διατονικό γένος) και το εν λόγω χορωδιακό απόσπασμα του Ravel (ένα υβρίδιο τονικής, χρωματικής και κινούμενης κατά τόνους γραφής).⁵⁶ Κατά την εκτίμησή μας, εκτός από την αμιγώς εικαστικής φύσεως υπόσταση της φωνωδίας, η χρήση της τεχνικής αυτής στο συγκεκριμένο σημείο του έργου ενδέχεται να βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τις σύγχρονες θεωρίες του μουσικολόγου Jules Combarieu, σύμφωνα με τις οποίες τα άσματα είχαν στους αρχαίους λαούς (συμπεριλαμβανομένου των Ελλήνων) μαγικές ιδιότητες και λειτουργίες. Στο πόνημά του με τίτλο *La musique et la magie* [*Η μουσική και η μαγεία*] που εξέδωσε το 1909, ο γάλλος μουσικολόγος αναφέρει ένα πλήθος περιπτώσεων όπου το «μαγικό τραγούδι» χρησιμοποιείτο για τις σαγηνευτικές, ιατρικές, αλλά και υπερφυσικές του δυνάμεις.⁵⁷ Υπό το πρίσμα αυτό, η φωνωδία του Ravel, ως ανάμνηση ενός αρχέγονου άσματος, μπορεί να αποκτήσει αντίστοιχες ιδιότητες: η επίκληση των νυμφών έχει ως σκοπό να αφυπνίσει τις δυνάμεις εκείνες (στην προκειμένη περίπτωση τον Πάνα) ώστε να απελευθερωθεί η Χλόη από τους πειρατές. Είναι χαρακτηριστικό ότι από εκείνη την στιγμή ο Δάφνις πέφτει σε λήθαργο από τον οποίον συνέρχεται μόνο όταν η Χλόη εμφανίζεται δίπλα του.

Πέρα όμως από αυτή την ιδιάζουσα χρήση της χορωδίας, ο Ravel δεν απαρνείται τις κοινώς αποδεκτές συμβάσεις σχετικά με τις εγγενείς ιδιότητες των αρχαιοελληνικών αναφορών. Η υπογράμμιση της αντίθεσης μεταξύ του χορού του βοσκού Δόρκονα και του χορού του Δάφνι λειτουργεί καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση. Ο συνθέτης χαρακτηρίζει «γκροτέσκο» τον χορό του Δόρκονα. Στην

⁵⁵ Βλ. Lawrence Kramer, *Classical music and postmodern knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995, σ. 208.

⁵⁶ Βλ. Simon Morrison, *ό.π.*, σσ. 59, 60.

⁵⁷ Βλ. Jules Combarieu, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard, Παρίσι 1909, σσ. 13, 36-204.

πραγματικότητα, η τραχεία μελωδική κίνηση των φαγκότων σε συνδυασμό με το αναπαιστικής φύσης ρυθμικό οστινάτο αποκαλύπτουν την αδέξια, μονοσήμαντη, γήινη και άρα βάρβαρη υφή των βηματισμών του Δόρκονα.

Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, 1^ο μέρος, «Danse grotesque de Dorcon».

Η άμεση απάντηση του Δάφνι δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από έναν «ανάλαφρο και ευγενή χορό». Οι επιθετικοί προσδιορισμοί ευθυγραμμίζοντουσαν απόλυτα με

την επίσημη πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τέχνης. Ωστόσο, ο Ravel δεν βάζει τον Δάφνι να χορέψει στα βήματα μιας σαραμπάντας. Ο αργός ρυθμός και το τρίσημο μέτρο των 6/8 επαναφέρουν την «κλασική ισορροπία», χωρίς όμως να παραπέμπουν σε εύκολους αναχρονισμούς. Στην πραγματικότητα ο Δάφνις δεν χορεύει· αφήνει ημιτελείς τις χορευτικές του πόζες αιωρούμενος πάνω από τα βήματά του. Η μελωδία που εκτίθεται σε τρίτες από τα, ηχοχρωματικώς πιο «ευγενή», φλάουτα καταλήγει σε ένα γκλισάντο της άρπας και των εγχόρδων αφήνοντας μετέωρη την κίνηση στο ασθενές μέρος του μέτρου.

Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, 1^ο μέρος, «Danse légère et gracieuse de Daphnis».

Όλη η χάρη και η ευγένεια του χορού του Δάφνι συνοψίζεται σε αυτό το ρυθμικό σχήμα. Ο Ravel παραδίδει εδώ μαθήματα οικονομίας καθώς ο ανάλαφρος χαρακτήρας του χορού αναδύεται με την ελάχιστη προσπάθεια. Παράλληλα, αποδεικνύει ότι η επίτευξη ενός «κλασικού» αποτελέσματος είναι εφικτή και ουσιώδης μόνο όταν αυτή δεν ανάγεται σε αυτοσκοπό.

Υπό την έννοια αυτή, οι αναχρονισμοί του συνθέτη είναι επιφανειακοί, καθώς δεν παρασύρεται σε μια απομίμηση του γράμματος του ζωγραφικού νεοκλασικισμού από τον οποίο εμπνέεται, αλλά, έχοντας ο ίδιος περισσότερα περιθώρια ελευθερίας, επεξεργάζεται δημιουργικά το πνεύμα του. Αυτό το πνεύμα ελευθερίας φάνηκε και στις παρεμβάσεις που πραγματοποίησε στο σενάριο. Στην ουσία, ο Ravel μετέτρεψε το τολμηρό ειδύλλιο μεταξύ του Δάφνι και της Χλόης σε ένα ηθοπλαστικό βουκολικό μυθιστόρημα. Οι ήρωές του μοιάζουν περισσότερο με εκλεπτυσμένους ευγενείς, παρά με τους αυθόρμητους και τραχείς βοσκούς του Λόγγου. Παραδόξως, ο Ravel φαίνεται να απαρνήθηκε τις αισθησιακές βουκολικές ουτοπίες που καλλιεργούσε ο 18^{ος} αιώνας και ενστερνίστηκε τις συμβάσεις της αστικής ηθικής έτσι όπως αυτή εκδηλώθηκε στη μυθιστοριογραφία του 19^{ου} αιώνα. Με ένα αντίστοιχο πνεύμα, η πλήρης απουσία τοπογραφικού προσδιορισμού δημιούργησε τις προϋποθέσεις για μια γεωγραφική μετατόπιση από τη Λέσβο, σε κάποια δασώδη έκταση της βόρειας Ευρώπης. Η περιγραφή του τοπίου, ήδη από την εισαγωγή, παραπέμπει στην εξιδανικευμένη και στιλπνή αρχαία Ελλάδα των ζωγράφων της Επανάστασης:

Ένα λιβάδι στις παρυφές ενός ιερού δάσους. Στο βάθος, κίονες. Δεξιά, μια σπηλιά στην είσοδο της οποίας είναι σμιλευμένο ένα αρχαϊκό γλυπτό που αναπαριστά τρεις νύμφες. Αριστερά και προς το βάθος, ένας ογκώδης βράχος παραπέμπει στη φιγούρα του θεού Πανός. Σε δεύτερο πλάνο, πρόβατα που βοσκούν. Ένα φωτεινό ανοιξιάτικο απόγευμα.⁵⁸

Η Lawrence Kramer βλέπει την εξιδανίκευση αυτή ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι του πολυδιάστατου φαινομένου του εξωτισμού που αναπτύχθηκε στη Γαλλία εκείνη την εποχή. Συγκεκριμένα, το *Δάφνις και Χλόη* συνιστά την ενσάρκωση ενός επίπλαστου

⁵⁸ Ο.π., σ. 1. Ωστόσο, η εικαστική σύλληψη του Bakst, με τα πρωτόγονα χρώματα και την τραχύτητα των μορφών, εγκαινιάζει αφενός, μια πρωτόγνωρη για τα δεδομένα της εποχής, εικόνα της Ελλάδας, αλλά, αφετέρου, απείχε από το πνεύμα που ήθελε να δώσει ο Ravel. Ο Buckle επισημαίνει πως το ρεαλιστικό στοιχείο δεν απουσίασε, καθώς μια κορυφαία στιγμή αποτέλεσε όταν στην εισαγωγή χρησιμοποιήθηκε ένα πραγματικό κοπάδι προβάτων το οποίο, υπό τη συνοδεία βοσκών, διέτρεξε όλη τη σκηνή. Βλ. Richard Buckle, *ό.π.*, σ. 269.

αντικειμένου, προορισμένο προς κατανάλωση από μια αδηφάγο για νέες εξωτικές απολαύσεις παρισινή κοινωνία. Υπό το πνεύμα αυτό, η αισθητική αξία του έργου ανάγεται στο ρόλο που μπορεί να παίξει ώστε να καταστήσει «την ομορφιά αυτής της αισθησιακής εξιδανίκευσης καταναλώσιμη».⁵⁹ Αναλύοντας την έννοια του «εξωτισμού», η Kramer διακρίνει τρεις βασικές διαστάσεις του: 1^{ov}: την παραδοχή της πολιτιστικής ανωτερότητας του εξωευρωπαϊκού κόσμου, 2^{ov}: την άνοδο της καταναλωτικής κοινωνίας στην οποία παρεχόταν το δικαίωμα, μέσω της αποικιοκρατικής πολιτικής, να προσβλέπει και να διεκδικεί την ευημερία και την πολυτέλεια και 3^{ov}: την, επικαλούμενη τα τοπικά έθιμα των κατακτημένων λαών, νομιμοποίηση της ηδονιστικής στάσης ζωής. Με βάση αυτό το τρίπτυχο, η μουσικολόγος προχωρεί σε ορισμένες τεχνικής και αισθητικής φύσεως παρατηρήσεις, με τις οποίες δεν μπορούμε να ευθυγραμμιστούμε απόλυτα.

Αφενός, η Kramer ταυτίζει το εξωτικό και το αρχαϊκό στοιχείο στο έργο του Ravel,⁶⁰ προφανώς για να προβάλλει την εξωτική διάσταση της αρχαίας Ελλάδας και κατά συνέπεια, προκειμένου να νομιμοποιήσει τις υπόλοιπες παραμέτρους που χαρακτήριζαν την έννοια του εξωτισμού. Είναι αναμφισβήτητο ότι, ήδη από τα τέλη του 19^{ov} αιώνα, η ελληνική αρχαιότητα είχε εισαχθεί σε ένα αισθητικό πλέγμα όπου η ίδια αποτελούσε κομμάτι μιας ευρύτερης Ανατολής, συνθέτοντας μια εικόνα η οποία καταγράφηκε στη φαντασία πολλών καλλιτεχνών, αλλά και στη συνείδηση του μέσου θεατή των Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev, ο οποίος προέβαλλε αφειδώς, προς τέρψη του κοινού και των snobs, αυτή την φανταχτερή όψη του αρχαίου κόσμου. Ωστόσο, η καλλιέργεια μιας «εξωτικής Ελλάδας» εκδηλώθηκε μόνο στο βαθμό που αφορούσε τη νεώτερη ιστορία της και την ανάδειξη των πολιτισμικών εκείνων στοιχείων άμεσα συνδεδεμένων με μια εγγύτερη Ανατολή, υπό τον απόηχο του τουρκικού ζυγού. Σε ιστορικό επίπεδο, η Ελλάδα δεν θεωρήθηκε ποτέ αποικία των Γάλλων (όπως συνέβη με τις ναπολεόντειες κατακτήσεις άλλων χωρών), ενώ σε πολιτισμικό επίπεδο, η ίδια δεν εμπεριείχε σε καμία περίπτωση την –βασική για τον όρο του εξωτισμού– έννοια του αλλότριου, καθώς ήταν ευρέως γνωστό ότι ενσάρκωνε τις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ως εκ τούτου, ο εξωτισμός της αρχαίας Ελλάδας μπορεί να κατανοηθεί ως ένα φαινόμενο που αφορούσε μόνον ορισμένα επιφανειακά χαρακτηριστικά, αλλά και ως μια εκούσια προβολή –ιδιαίτερα

⁵⁹ Lawrence Kramer, *ό.π.*, σ. 204.

⁶⁰ Βλ. *ό.π.*, σ. 207.

από την αισθητική fin de siècle– ελληνοιστικών προτύπων στα οποία υπεισέρχονται, όπως διαπιστώσαμε, ανατολίτικες πολιτισμικές επιρροές.

Αφετέρου, η Kramer διακρίνει, ως σημάδι του εξωτισμού που η ίδια όρισε, μια εξευγενισμένη εκδήλωση σεξουαλικότητας ανάγοντας το έργο του Ravel σε «έναν εορτασμό των υλικών, αισθησιακών και ερωτικών απολαύσεων απαλλαγμένων από κάθε ηθική και κοινωνική ανησυχία».⁶¹ Η ίδια ερμηνεύει την επίμονη επανάληψη ελαφρώς παραλλαγμένων μελωδικών ιδεών στην παρτιτούρα ως σημάδι μουσικού καταναλωτισμού,⁶² ενώ εντοπίζει αυτόν τον αισθησιασμό στον ηχοχρωματικό πλούτο και την εκλεπτυσμένη υφή της γραφής του Ravel, καταλήγοντας στις κραυγές της χορωδίας που συνοδεύουν τον βακχικό χορό της τελευταίας σκηνής ως κορυφαίο παράδειγμα του «ερωτικού ευδαιμονισμού».⁶³ Αν και προξενεί εντύπωση το γεγονός ότι δεν λαμβάνεται υπόψη η ολοκληρωτική απάλειψη του ερωτικού στοιχείου από το κείμενο, μπορεί να γίνει αποδεκτό ότι στο αμιγώς μουσικό επίπεδο η μουσική γλώσσα του Ravel επιδέχεται τέτοιου είδους ερμηνείες, στο βαθμό όμως που δεν αλλοιώνεται ο ρόλος που ενδέχεται τα εμπλεκόμενα με αυτή τη θεώρηση στοιχεία να παίζουν στη συνολική πρόσληψη και απόδοση του αρχαίου κόσμου.

Ο Ravel ήταν ένας συνθέτης που εκφραζόταν μέσα από διάφορα προσώπια. Στην περίπτωση του *Δάφνης και Χλόη*, ο ίδιος επικαλέστηκε τη γαλλική ζωγραφική τέχνη του 18^{ου} αιώνα, προκειμένου να σκιαγραφήσει, όχι μια κατά το πρότυπο της αισθητικής fin de siècle ηδονιστική και παρακμιακή αρχαιότητα, αλλά μια Ελλάδα εμποτισμένη από την εκλέπτυνση, την υποβολή και τον υπαινιγμό, στην αποκωδικοποιημένη μορφή της οποίας η αστική τάξη των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έβρισκε, σύμφωνα με την ψυχολογική και κοινωνιολογική ανάγνωση της Kramer, την εκπλήρωση των φαντασιώσεών της. Είναι αξιοσημείωτο ότι η αναφορά του Ravel σε μια τέχνη της οποίας ο «ελληνισμός», ακόμα και στην εποχή του, χαρακτηριζόταν ως ψυχρός και ακαδημαϊκός, δεν τον οδήγησε σε αντίστοιχα αποτελέσματα. Αυτό συνέβη διότι αφετηρία και κεντρικός άξονας του συνθέτη δεν υπήρξε κάποια μυθολογική σκηνή ηρωικού χαρακτήρα με ηθικό περιεχόμενο, αλλά «η Ελλάδα των ονείρων του», μια αφηρημένη και αμιγώς τοπιογραφική σύλληψη. Εκεί όπου ο Saint-Saëns θα ακριβολογούσε μέσα από έναν ψυχρό κλασικισμό, ο Ravel άφησε να

⁶¹ Ο.π., σ. 220.

⁶² Ο.π., σ. 216.

⁶³ Ο.π., σ. 220.

αναπτυχθεί μια ελεύθερη –γραφική στη σύλληψη, αλλά όχι στην πραγματοποίησή της– παγανιστική διάθεση. Ο 18^{ος} αιώνας εδώ δεν είναι ο αιώνας της μεγαλοπρέπειας, της πολυτέλειας και των υπερβολών, αλλά αυτός της ευγένειας, του μέτρου και της φυσιολατρίας. Μόνο στο φινάλε του έργου, το διονυσιακό στοιχείο αναλώνεται σε ξέφρενους βακχικούς χορούς προς τιμή του Πανός με, ρωσικής έμπνευσης, ορχηστρικά πυροτεχνήματα.⁶⁴ Ο ρεαλισμός, η αρχαιολογική αντικειμενικότητα και το θετικιστικό πνεύμα της εποχής του τον άφηναν αδιάφορο:

Ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να είναι ειλικρινής. Η δύναμη της πλάνης που εμπεριέχεται στο ψέμα, αποτελεί τη μόνη υπεροχή του ανθρώπου έναντι των ζώων· και όταν αυτή ανάγεται σε τέχνη, αποτελεί τη μόνη υπεροχή του καλλιτέχνη έναντι των άλλων ανθρώπων.⁶⁵

Στην περίπτωση του *Δάφνις και Χλόη*, ο συνθέτης δεν αναζητά την αλήθεια, αλλά ενσυνείδητα επιδιώκει την πλάνη που τον οδηγεί στη προσωπική του εξιδανικευμένη Ελλάδα.

⁶⁴ Σε ερώτηση του Manuel Rosenthal σχετικά με το πώς κατάφερε τελικά να ολοκληρώσει το έργο, ο Ravel απάντησε: «Είναι πολύ απλό: έβαλα τη *Schéhérazade* του Rimski [Korsakov] στο αναλόγιο του πιάνου και αντέγραψα». Βλ. Marcel Marnat, επιμ., *ό.π.*, σ. 52.

⁶⁵ Maurice Ravel, «L'art comme suprême imposture», *La Petite Gironde*, 12 Ιουλίου 1931, στο Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σ. 134.

iv. Ο Συμβολισμός και η αισθητική *fin de siècle*: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin

Αν και το καλλιτεχνικό κίνημα του συμβολισμού έλαβε σάρκα και οστά από τον Jean Moréas στο μανιφέστο που δημοσίευσε στην εφημερίδα *Le Figaro* στις 18 Σεπτεμβρίου 1886, αρκετοί γάλλοι συγγραφείς και ποιητές είχαν εκδηλώσει νωρίτερα, σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας, μέσα από το έργο τους στοιχεία τα οποία καθόρισαν τις βασικές αισθητικές αρχές που αργότερα κωδικοποίησε ο Moréas. Στο πλαίσιο αυτό, η υπό το πνεύμα των συμβολιστών προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας παρουσιάστηκε, άλλοτε με αποσπασματικό, άλλοτε με πιο έκδηλο τρόπο, στη λογοτεχνική και ποιητική δημιουργία ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Η φύση της προσέγγισης αυτής βρισκόταν σε άμεση συνάρτηση τόσο με τις βασικές αρχές του κινήματος, όσο και με την εκάστοτε προσωπική ερμηνεία και διατύπωση.¹

Η απήχηση και η επιρροή των θεωριών, αλλά και των πειραματισμών των δημιουργών στους μουσικούς κύκλους παρουσίαζε ποικίλα ποιοτικά χαρακτηριστικά, ώστε να είναι σχεδόν αδύνατη οποιαδήποτε απόπειρα αυστηρής κατηγοριοποίησής τους. Ως εκ τούτου, η αναφορά μας σε συνθέτες και έργα θα πραγματοποιηθεί λαμβάνοντας υπόψη την καλειδοσκοπική υπόσταση που έλαβε η έννοια της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού κόσμου στο Παρίσι του τέλους του 19^{ου} αιώνα.

Στο πλαίσιο αυτό, η περίπτωση του ποιητή Théodore de Banville (1823-1891), ο οποίος θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του παρνασσισμού, κατέχει στο κεφάλαιο αυτό μια ξεχωριστή θέση, καθώς το έργο του προαναγγέλλει την αισθητική των συμβολιστών. Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο αφιερωμένο στον παρνασσισμό, ο Banville καλλιέργησε μια ιδεαλιστική, αλλά και ευφάνταστη εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας, αντλώντας κυρίως στοιχεία από τον γαλλικό 18^ο αιώνα και το πνεύμα των *fêtes galantes*. Ωστόσο, οι αναζητήσεις του δεν περιορίστηκαν στην αποθέωση μιας γραφικής πλέον αρχαιότητας σε κατάσταση διαρκούς γιορτής, αλλά χρησιμοποίησαν αυτά τα στερεότυπα προκειμένου να θέσουν αρκετά στοιχεία της προβληματικής των συμβολιστών. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι ο Claude Debussy γοητεύτηκε ιδιαίτερα από το ελεύθερο πνεύμα της ποίησης του Banville, κάτι το οποίο κατοπτρίζεται σε αρκετές νεανικές του συνθέσεις. Όπως αναφέρει η Eileen Souffrin, ο Banville άσκησε ιδιαίτερη επιρροή

¹ Για μια σκιαγράφηση της προσέγγισης αυτής βλ. το κεφάλαιο 2.B.iii του πρώτου μέρους: «Ο συμβολισμός και η ελληνική αρχαιότητα», σσ. 59-63.

στον νεαρό συνθέτη κυρίως μέσω της ποίησης, αλλά και των θεατρικών του έργων, παρέχοντάς του «μια πρώτη γεύση του συμβολισμού».² Αρκετοί από τους τεχνικούς πειραματισμούς του ποιητή κατευθύνθηκαν προς την ιδέα που, υπό την αναμφισβήτητη επιρροή των βαγκνερικών θεωριών, στοίχειωσε αργότερα τους συμβολιστές: τη συνύπαρξη των τεχνών στο πλαίσιο ενός συνολικού έργου τέχνης. Βασικός άξονας και σημείο αναφοράς του Banville υπήρξε η ελληνική αρχαιότητα, όπου σύμφωνα με τον ίδιο η μουσική ήταν «η δίδυμη αδελφή της ποίησης»,³ επιχειρώντας ο ίδιος μέσω του έργου του την πολυπόθητη προσέγγιση του καλλιτεχνικού αυτού ιδεώδους.

Ένθερμος αναγνώστης της σύγχρονης ποιητικής δημιουργίας και ιδιαίτερα των συμβολιστών, ο Debussy συνέθεσε δέκα *mélodies* στο χρονικό διάστημα 1876-1882 σε ποίηση του Banville. Αν και κανένα από αυτά τα μελοποιημένα ποιήματα δεν έχουν σαφείς αρχαιοελληνικές αναφορές, ωστόσο το ελεύθερο πνεύμα και ο ειρωνικός τόνος του Banville γοήτευσαν την ανήσυχη και ασυμβίβαστη προσωπικότητα του νεαρού συνθέτη. Η προτίμηση που έδειχνε σε έργα που εμπεριείχαν έμμεσες ή άμεσες αναφορές στο διονυσιακό στοιχείο αποτελεί μια σαφή ένδειξη προς αυτή την κατεύθυνση. Το ποίημα «Le Triomphe de Bacchos à son retour des Indes» [«Ο Θρίαμβος του Βάκχου κατά την επιστροφή του από τις Ινδίες»] –στο οποίο ο Banville επιδεικνύει την άριστη γνώση του γύρω από τις διαφορετικές εκδοχές του μύθου του Διονύσου– από τη συλλογή *Stalactites* (1846) αποτέλεσε την αφορμή ώστε ο συνθέτης να αναζητήσει μια αμιγώς ορχηστρική μεταφορά του, σκοπεύοντας να γράψει μια ορχηστρική σουίτα, από την οποία όμως κατάφερε να ολοκληρώσει το 1882 μόνο την εκδοχή για πιάνο (4 χέρια). Γραμμένο κατά τα χρόνια της μαθητείας του στο Conservatoire, το έργο αυτό μαρτυρά την ανάγκη του συνθέτη να ξεφύγει από τους περιορισμούς που θέτει η μελοποίηση ενός κειμένου και να αναπτύξει την προσωπική του μουσική γλώσσα χρησιμοποιώντας την πλούσια ορχηστρική παλέτα. Σύμφωνα με τους βιογράφους του, η χρήση παράλληλων συγχορδιών και τολμηρών αρμονικών διαδοχών δυσαρέστησε τον γραμματέα του Conservatoire ο οποίος όταν, κατόπιν της ακρόασης του εν λόγω έργου, ρώτησε τον Debussy ποιους κανόνες ακολούθησε, εκείνος απάντησε ευθαρσώς: «την

² Eileen Souffrin, «Debussy lecteur de Banville», *Revue de Musicologie*, XLVI, Δεκέμβριος 1960, σ. 200.

³ *Le National*, 17 Ιουνίου 1872, στο *ό.π.*, σ. 213.

ευχαρίστησή μου».⁴ Μια αντίστοιχη δήλωση είχε κάνει ο χαρακτήρας Hymnis στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Banville (1879), πάνω στο οποίο ο Debussy είχε επιχειρήσει την ίδια χρονιά να γράψει μια καντάτα.⁵ Η φράση αυτή συνοψίζει τη γενικότερη τοποθέτηση του συνθέτη απέναντι σε κάθε είδους κανόνα και περιορισμό, αλλά μας δίνει επίσης και μια πρώτη γεύση της διονυσιακής του φύσης η οποία καθόρισε σε σημαντικό βαθμό και την αντίστοιχη στάση του απέναντι στον κόσμο της αρχαιότητας. Η λυρική κωμωδία *Diane au bois* – τρίτη απόπειρα του Debussy να συνθέσει ένα μεγάλης κλίμακας έργο σε κείμενο του Banville⁶ – επιβεβαιώνει τις αισθητικές προτιμήσεις του συνθέτη. Το έντονα ερωτικό στοιχείο που κατακλύζει το έργο του Banville – η δράση του οποίου εκτυλίσσεται σε ένα τοπίο εφάμιλλο των *fêtes galantes* – γοήτευσε τον νεαρό συνθέτη ο οποίος, επιθυμώντας να ξεπεράσει το επίπεδο μιας απλής μουσικής ανάγνωσης, αναζήτησε τα μέσα εκείνα που θα του επέτρεπαν να αποδώσει τις αμέτρητες διακυμάνσεις των ανθρώπινων συναισθημάτων, θυσιάζοντας με τον τρόπο αυτό τη δράση, δηλαδή τη λογοτεχνική φόρμα.⁷ Αυτή η τάση να καταλύσει τις έως τότε αποδεκτές δραματικές συμβάσεις και η αναζήτηση της εκλέπτυνσης στην έκφραση θα τον οδηγήσει αναπόφευκτα στο σύμπαν των συμβολιστών, καθώς η έντονα αισθησιακή ατμόσφαιρα της *Diane au bois* προαναγγέλλει αυτήν του *Πρελουδίου στο Απόγευμα ενός φαύνου*. Τόσο το στοιχείο της μουσικότητας – ιδιαίτερα έντονο στο έργο του Banville σύμφωνα με την Souffrin⁸ – το οποίο κατείχε σημαντική θέση στις ποιητικές αναζητήσεις των συμβολιστών, όσο και το βουκολικό αρχαιοπρεπές θέμα⁹ συνετέλεσαν στη

⁴ Edward Lockspeiser, *Debussy, sa vie et sa pensée*, μτφρ. Léo Dilé, Fayard, Παρίσι 1980, σ. 97 και Arthur Wenk, *Claude Debussy and the Poets*, University of California Press, Berkeley 1975, σσ. 15-16.

⁵ Η φράση της Hymnis ήταν: «Η ευχαρίστηση είναι ο νόμος μου» [«Le plaisir est ma loi»]. Σύμφωνα με την Souffrin, το χειρόγραφο του Debussy που ανήκε στον Arturo Toscanini περιείχε 11 σελίδες μουσικής για την τελική σκηνή, ενώ ο Debussy είχε τιλοφορήσει τη σύνθεση «Ode Bacchique» [«Βακχική Ωδή»]. Βλ. Eileen Souffrin, *ό.π.*, σσ. 206-207 και Edward Lockspeiser, *ό.π.*, σ. 98.

⁶ Η εν λόγω λυρική κωμωδία του Banville είχε ανέβει στο θέατρο Odéon στις 16 Οκτωβρίου 1863 ενώ τη σκηνική μουσική είχε συνθέσει ο Jules Cressonnois (1823-1883), συνθέτης ο οποίος συνεργάστηκε με τον συγγραφέα και στα θεατρικά έργα, *Hymnis* (1879) και *Deïdamie* (1881).

⁷ Αυτό παραδεχόταν σε επιστολή του προς τον Eugène-Henry Vasnier στις 4 Ιουνίου 1885, από τη Ρώμη όπου, κάτοχος του Βραβείου της Ρώμης, διέμενε στην Villa Médicis. Βλ. *ό.π.*, σ. 104. Στην πραγματικότητα, απώτερος καλλιτεχνικός στόχος του Debussy ήταν, όπως ο ίδιος εκμυστηρεύτηκε σε μεταγενέστερη επιστολή του προς τον Vasnier, η δημιουργία μιας μουσικής «αρκετά ευκαμπτής και αρκετά κυκλοθυμικής ώστε να προσαρμοστεί στις λυρικές μεταβολές της ψυχής και στα καπρίτσια της ονειροπόλησης» (Επιστολή της 19^{ης} Οκτωβρίου 1886). Η συναρπαστική ομοιότητα αυτών των απόψεων με τις αντίστοιχες που είχε εκφράσει το 1862 ο Charles Baudelaire όσον αφορά την ποίηση – ομοιότητα που πρώτος ο Stefan Jarocinski ανακάλυψε – μαρτυρά την επαφή και τη συγγένεια που διατηρούσε ο συνθέτης με τις ιδέες και τα οράματα των συμβολιστών. Βλ. Stefan Jarocinski, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, μτφρ. Thérèse Douchy, Seuil, Παρίσι 1970, σ. 192.

⁸ Eileen Souffrin, *ό.π.*, σ. 213.

⁹ Ο Banville άντλησε το θέμα του έργου από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου.

διαμόρφωση του πλαισίου στο οποίο εκδηλώθηκε η προσωπική αισθητική του συνθέτη.¹⁰

Δεν είναι τυχαίο ότι βασική πηγή έμπνευσης για το δραματοποιημένο ποίημα του Stéphane Mallarmé *L'après-midi d'un faune* [*Το απόγευμα ενός φαύνου*] υπήρξε το *Diane au bois*, έργο το οποίο παίχτηκε στο Παρίσι το 1863.¹¹ Ενσαρκώνοντας τη μορφή του Πάνα στη ρωμαϊκή μυθολογία, ο φαύνος κατέχει μια εξέχουσα θέση στις φαντασιώσεις της γαλλικής ποίησης και λογοτεχνίας, αλλά και στις νοσταλγούσες την Αναγέννηση εικαστικές τέχνες του 19^{ου} αιώνα, όπου εμφανίζεται κατά κύριο λόγο με μια σκωπτική διάθεση καταδιώκοντας νύμφες και φέροντας τον αυλό του Πανός.¹² Ωστόσο, ο Mallarmé δεν αναμάσησε τα στερεότυπα και τη γραφική διάθεση της θεματολογίας αυτής, αλλά, έχοντας ως αφετηρία την φιλήδονη φύση του φαύνου, έθεσε σε ένα αφηρημένο επίπεδο το πρόβλημα της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σε μια ατμόσφαιρα όπου τα όρια μεταξύ της ερωτικής επιθυμίας, του ονείρου και των φευγαλέων αναμνήσεων δεν είναι διακριτά, ο ποιητής στοχάζεται πάνω στην «μάταιη προσπάθεια»¹³ για τη ρήξη με τις δυνάμεις που αναστέλλουν την ορμή της δημιουργίας. Αυτή την προσπάθεια είχε κάθε λόγο να συναισθανθεί και ο Debussy, ο οποίος το 1894 ολοκλήρωσε το περίφημο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου* καταθέτοντας την δική του άποψη σχετικά με αυτό το αιώνιο καλλιτεχνικό πρόβλημα.

Η σημασία του έργου αυτού για τη μουσική του 20^{ου} αιώνα έχει επισημανθεί και αναγνωριστεί διεθνώς, ενώ αρκετές είναι και οι συγκριτικές μελέτες που αναδεικνύουν τον καταλυτικό ρόλο που έπαιξε η ποίηση του Mallarmé στη σύνθεσή του.¹⁴ Ωστόσο, αυτό που κατά την εκτίμησή μας δεν έχει τονιστεί επαρκώς είναι ακριβώς αυτή η ανανεωμένη προσέγγιση του κόσμου της αρχαιότητας από τους δύο

¹⁰ Το έργο έμεινε ημιτελές καθώς ο Debussy συνέθεσε μόνον αποσπάσματα από τις σκηνές III και IV της 2^{ης} πράξης. Μια επισκόπηση της χειρόγραφης παρτιτούρας των 29 σελίδων για σοπράνο, τενόρο και πιάνο πραγματοποιούν οι Souffrin (ό.π., σσ. 211-213) και Lockspeiser (ό.π., σσ. 106-108).

¹¹ Jean-Michel Nectoux, «Debussy et Mallarmé», *Cahiers Debussy*, 12-13, 1988-9, σ. 56 και David Cox, *Debussy's Orchestral Music*, Ariel Music. BBC Books, Λονδίνο 1987, σ. 10. Η πρώτη μορφή του έργου του Mallarmé γραμμένη το 1865 είχε τον τίτλο *Monologue d'un faune* [*Μονόλογος ενός φαύνου*], ενώ η αναθεωρημένη εκδοχή γράφτηκε το 1875 και εκδόθηκε έναν χρόνο αργότερα.

¹² Το θέμα του φαύνου εμφανίζεται τόσο στη ρομαντική ποίηση και λογοτεχνία, όσο και αργότερα στους παρνασσιστές, ενώ λαμβάνει έναν εμβληματικό χαρακτήρα στην αισθητική των *fêtes galantes*. Το ποίημα «Le Faune» [«Ο φαύνος»] από τη συλλογή *Fêtes galantes* του Verlaine που μελοποίησε το 1904 ο Debussy αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.

¹³ Βλ. Marie-Claire Bancquart & Pierre Cahné, *Littérature française du XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1992, σ. 69.

¹⁴ Μεταξύ αυτών, ξεχωρίζουμε την ανάλυση (στίχο προς στίχο και μέτρο προς μέτρο) του Arthur Wenk, ο οποίος, παρά το ριψοκίνδυνο της μεταφοράς ορισμένων τεχνικών κριτηρίων από την ποίηση στη μουσική, καταλήγει σε ορισμένα πειστικά συμπεράσματα. Βλ. Arthur Wenk, ό.π., σσ. 152-170.

δημιουργούς. Στην πραγματικότητα, ο Mallarmé πραγματοποίησε μια βαθιά ρήξη με την κατεστημένη πρόσληψη μιας γραφικής και μονοσήμαντης αρχαιότητας των βουκολικών σκηνών και των υλικών απολαύσεων. Αυτό επετεύχθη, όχι τόσο μέσω των τεχνικών καινοτομιών που το ποίημα παρουσίαζε, όσο μέσω της χρήσης ενός κατεξοχήν κλασικού μοτίβου, του φαύνου, όχι ως διακοσμητικού στοιχείου, αλλά ως φορέα-συμβόλου μιας βαθιάς καλλιτεχνικής ανησυχίας. Η εύχαρις και ανέμελη παγανιστική αρχαιότητα των ρομαντικών, το στομφώδες και ψυχρό αρχαίο κάλλος των παρνασσιστών, δεν είχαν θέση στην προβληματική του ποιητή ο οποίος θέλησε να αποτυπώσει τις αγωνίες της εποχής του. Αντίθετα, η ματαιότητα και η πλήξη κυριεύουν τον φαύνο, ενώ οι ερωτικές του επιθυμίες αναλώνονται σε μια ατέρμονη ονειροπόληση.¹⁵ Η αμφισημία, η υποβολή και η εκλέπτυνση κυριαρχούν στην ποιητική γλώσσα, αποκαλύπτοντας μια άγνωστη και σκοτεινή πλευρά της παγανιστικής αρχαιότητας –μιας αρχαιότητας περισσότερο ρωμαϊκής, καθώς η «δράση» τοποθετείται στη Σικελία– παρέχοντας παράλληλα το κατάλληλο πεδίο για την ανάπτυξη της μουσικής. Ο Debussy από την πλευρά του δήλωνε πως συνέθεσε μια «ελεύθερη εικονογράφηση» του ποιήματος, μια «σειρά από διαδοχικές σκηνογραφίες όπου κινούνται οι πόθοι και τα όνειρα του φαύνου»¹⁶ των οποίων η μη εκπλήρωση οδηγεί σε μια ποιητική συγχώνευση με την απεραντοσύνη της φύσης. Είναι σαφές ότι οι έννοιες της περιγραφής και της δραματικής πλοκής, έτσι όπως αυτές χρησιμοποιούνται στο λεξιλόγιο του ρομαντικού συμφωνικού ποιήματος, είναι παντελώς απύσυχες. Η «ελεύθερη εικονογράφηση», η οποία υπονοεί το στοιχείο της ζωγραφικής απόδοσης, όπως επίσης και η «διαδοχή σκηνογραφιών» στη σκέψη του Debussy αποτελούν στοιχεία μιας αφηρημένης σύλληψης της ατμόσφαιρας του ποιήματος. Βασικός άξονας του συνθέτη αποτέλεσαν οι συναισθηματικές μεταπτώσεις του φαύνου στο πλαίσιο μιας διάχυτης αισθησιακής ατμόσφαιρας. Ως εκ τούτου, ο ίδιος δεν απέδωσε περιγραφικά μια εξιδανικευμένη παγανιστική αρχαιότητα, αλλά υποδήλωσε τις αφηρημένες έννοιες που αυτή ανακαλούσε στη φαντασία των καλλιτεχνών εκείνης της εποχής: αρμονία, πραότητα, ισορροπία, λιτότητα, αγνότητα, εκλέπτυνση, πνευματική και καλλιτεχνική ανύψωση.

¹⁵ Τα στοιχεία αυτά προαναγγέλλουν την νοσηρή ατμόσφαιρα της αισθητικής fin de siècle. Δεν είναι τυχαίο ότι στο μυθιστόρημα *À Rebours* (1884) του Joris-Karl Huysmans γίνεται αναφορά στο εν λόγω έργο του Mallarmé. Δεν είναι απίθανο ο Debussy να γνώρισε το έργο του Mallarmé μέσω του μυθιστορήματος του Huysmans.

¹⁶ Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Albin Michel, Παρίσι 1958, σ. 181, στο Arthur Wenk, *ό.π.*, σ. 152.

Η χαρακτηριστική μελαγχολική μελωδία του φλάουτου –πρότυπη αλλά και στερεότυπη έκφραση μιας βουκολικής ατμόσφαιρας– συνοψίζει την μορφολογική και την αισθητική υπόσταση του έργου.¹⁷ Αρχέτυπη μουσική έκφραση, αλλά και απόλυτη αντανάκλαση των ευμετάβλητων συναισθημάτων του φαύνου, η μελωδία του φλάουτου, ως βασικός θεματικός πυρήνας, παραλλάσσεται διαρκώς δίνοντας ζωή στο υπόλοιπο θεματικό υλικό του έργου. Η ελικοειδής ανάπτυξη των μοτίβων αποτελεί ίσως τη δημοφιλέστερη έκφραση της αισθητικής της *art nouveau* (γνωστής και ως *Jugendstil*), αντανακλώντας την εύκαμπτη και σχεδόν άυλη γοητεία του αρχαίου κόσμου. Ο Debussy μιλούσε για «αραβουργήματα [...] που του υπαγόρευσε το φλάουτο του φαύνου» στο ποίημα του Mallarmé.¹⁸ Αρκετοί μελετητές του έργου του έχουν επισημάνει αυτή την ιδιάζουσα έκφραση της αισθητικής *art nouveau* στο έργο του συνθέτη, ανιχνεύοντας τις πηγές της «στην ελληνική αρχαιότητα, στην αρχαία Αίγυπτο, στο Βυζάντιο και στο Ισλάμ».¹⁹ Η αναφορά του συνθέτη στην αναγεννησιακή μουσική του Palestrina και Orlando di Lasso, αλλά και η ιδιαίτερη μνεία του στο έργο του J. S. Bach αποκαλύπτουν την προσωπική του ερμηνεία της έννοιας του αραβουργήματος:

[Στη μουσική του Bach] βρίσκουμε σχεδόν άθικτο αυτό το «μουσικό αραβουργήμα» ή μάλλον αυτή την έννοια του «καλλωπίσματος» που βρίσκεται στη βάση όλων των μορφών της τέχνης. (Η λέξη «καλλώπισμα» δεν έχει να κάνει εδώ με την έννοια που του δίνουν στις μουσικές γραμματικές). Οι αρχέγονοι, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, κ.λπ. χρησιμοποίησαν αυτό το θείο «αραβουργήμα». Άντλησαν αυτή την αρχή από το γρηγοριανό μέλος και υποβάσταξαν αυτά τα λεπτεπίλεπτα συμπλέγματα με μια ανθεκτική αντίστιξη. Ο Bach

¹⁷ Ο Mallarmé περιγράφει το όργανο ως ένα «φλάουτο [...] από δύο καλάμια» [«flûte [...] des deux tuyaux»], ως «φλογέρες» ή «ποιμενικοί αυλοί» που «γεννιούνται στο αργό πρελούδιο» [«Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux»], αλλά και με την αρχαιοπρεπή του ονομασία «Σύριγγ» [«Syrinx»], «όργανο της φυγής» [«instrument des fuites»]. Βλ. Stéphane Mallarmé, «L'Après-Midi d'un Faune», *Œuvres complètes*, Henri Mondor & G. Jean-Aubry, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1945, σσ. 50, 51.

¹⁸ Επιστολή του συνθέτη προς τον Mallarmé, 20 Δεκεμβρίου 1894. Βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993, σ. 107.

¹⁹ Jean-Jacques Eigeldinger, «Debussy et l'idée de l'arabesque musicale», *Cahiers Debussy*, 12-13, 1988-9, σ. 5. Στην αισθητική *art nouveau* «η αναφορά στην αρχαιότητα και στην τέχνη της Απω Ανατολής», σημειώνει ο Kurt Fischer, «καταδεικνύει την τάση για απόδραση από το χώρο και το χρόνο. Η αρχαιότητα και η τέχνη της Ανατολής αποτελούν σύμβολα της αιωνιότητας, της απουσίας οποιασδήποτε δράσης και προσδιορισμένων χώρων». Βλ. Kurt Von Fischer, «Debussy and the climate of art nouveau: Some remarks in Debussy's aesthetics», Πρακτικά του 3^{ου} Συνεδρίου της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας «Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century», Αδελαΐδα, 23-30 Σεπτεμβρίου 1979, στο *Miscellanea Musicologica*, Adelaide Studies in Musicology, 13, 1984, σ. 52.

ανακτώντας το αραβούργημα το κατέστησε πιο εύκαμπτο, πιο ρευστό, και, παρά την αυστηρή πειθαρχία που επέβαλλε αυτός ο μεγάλος δάσκαλος στην Ομορφιά, κατάφερε να το θέσει σε κίνηση με αυτή την ελεύθερη, πάντα ανανεωμένη, φαντασία, γεγονός που συναρπάζει ακόμα και στην εποχή μας. Στη μουσική του Bach, δεν είναι ο χαρακτήρας της μελωδίας που συγκινεί, αλλά η καμπύλη της· συχνότερα είναι η παράλληλη κίνηση πολλών [μελωδικών] γραμμών των οποίων η συνάντηση, είτε αυτή είναι συγκυριακή, είτε είναι καθολική, προκαλεί τη συγκίνηση.²⁰

Είναι φανερό ότι η έννοια του αραβουργήματος στην αισθητική του συνθέτη δεν έχει διακοσμητικό ρόλο, αλλά, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Jarocinski, αποτελεί «μια κυματοειδής μελωδική γραμμή, ανεξάρτητη από κάθε θεματική και μοτιβική επεξεργασία», «μια οριζοντίως κινούμενη λειτουργία ηχητικών μαζών, ένας χώρος πόλωσης των κινήσεων που επιτρέπει την αστραπιαία κατανόηση των τελούμενων μεταμορφώσεων».²¹ Αυτό που γοητεύει τον Debussy στο αραβούργημα είναι ακριβώς «ο αφηρημένος του χαρακτήρας και συγκεκριμένα, η έλλειψη σαφών συμβολικών εννοιών».²² Κατά συνέπεια και υπό την έννοια αυτή, σε τεχνικό επίπεδο, το αραβούργημα –όντας ένα ακαθόριστο, αγεωμέτρητο και επιδεκτικό σε συνεχείς μεταμορφώσεις μοτίβο– αντικατέστησε την έννοια του μουσικού θέματος και της συνακόλουθης επεξεργασίας και ανάπτυξής του, γεγονός που ο ίδιος θαύμαζε στον Bach. Σε αισθητικό επίπεδο –όντας μια αφηρημένη έννοια, μια απρόσωπη έκφραση χωρίς σαφή και διακριτή μορφολογική υπόσταση– το αραβούργημα αντανάκλασε την αισθητική της υποβολής. Ο Debussy, λάτρης της αμφισημίας και του μυστηρίου, ακολούθησε τις ακαθόριστες και συνεχώς μεταβαλλόμενες συναισθηματικές διακυμάνσεις του φαύνου, πλάθοντας μια συγκεχυμένη εικόνα της παγανιστικής αρχαιότητας, όπου τίποτα δεν αποτυπώνεται με σαφήνεια και τίποτα δεν μένει στάσιμο. Μόνο η φαντασία είχε τη δυνατότητα να λειτουργήσει συμπληρωματικά στην ονειροπόληση. Με αυτόν τον τρόπο, το τελικό αποτέλεσμα, άγγιζε τη λιτότητα,

²⁰ Claude Debussy, «Vendredi saint», *La Revue blanche*, 1^η Μαΐου 1901, στο François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι 1987, σ. 34.

²¹ Stefan Jarocinski, *ό.π.*, σ. 162, 122. Ο Roy Howat αναφέρεται στην ενδεχόμενη επιρροή που μπορεί να είχαν οι απόψεις του μαθηματικού Charles Henry (δημοσιευμένες στο άρθρο: «Introduction à une esthétique scientifique», *Revue contemporaine* 2, 25 Αυγούστου 1885, σσ. 441-469), μιας ευρέως γνωστής προσωπικότητας στους κύκλους των συμβολιστών, σχετικώς με την πρόσληψη της μελωδίας ως μιας καμπύλης ή ως μιας γραμμής που διαγράφει μια νέα γωνία σε κάθε νότα. Βλ. Roy Howat, *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σσ. 164-167.

²² Stefan Jarocinski, *ό.π.*, σ. 121.

την αρμονία, την εκλέπτυνση, αλλά και το μυστήριο που περιέβαλλε τον αρχαίο κόσμο.

Επιπλέον, η έννοια της αγνότητας, στην αισθητική του Debussy σχετιζόταν άμεσα με αυτήν της λιτότητας και της διαύγειας: «Ας εξαγνίσουμε τη μουσική μας. Ας επιδοθούμε στην αποσυμφόρησή της. Ας αναζητήσουμε τη δημιουργία μιας περισσότερο απογυμνωμένης μουσικής. [...] Κατά γενικό κανόνα, κάθε φορά που στην τέχνη σκοπεύουμε να περιπλέξουμε μια φόρμα ή ένα συναίσθημα, σημαίνει ότι [στην πραγματικότητα] δεν γνωρίζουμε τί θέλουμε να πούμε».²³ Εάν η έννοια της αγνότητας αποδιδόταν μουσικά από τον Faugé και τον Hahn –σε απόλυτη ταύτιση με το ιδεώδες του παρνασσισμού– μέσω της διαυγούς κλασικότροπης γραφής και αρμονίας, ο Debussy αναζήτησε την ανάδειξη της καθαρής υπόστασης του ήχου, μέσω μιας διάφανης ενορχήστρωσης και μιας αμόλυντης από τη «βαριά» ρομαντική χρωματικότητα αρμονικής γλώσσας. Η καθάρια υφή της γραφής του με τη λιτότητα που αυτή απέπνεε, σε συνδυασμό με το απαλλαγμένο από οποιαδήποτε συμβολικό βάρος εννοιολογικό περιεχόμενο, προσέδιδαν στην, ταυτισμένη με το αρχαιοελληνικό κάλλος, έννοια της αγνότητας μια νέα διάσταση. Με αυτόν τον τρόπο ο Debussy συνέθεσε μια παρτιτούρα διάφανη, όπου κυριαρχούν οι οριζόντιες μελωδικές γραμμές, παραλλαγές και μεταμορφώσεις του βασικού θέματος, ενώ η ρυθμική ρευστότητα, ως απόλυτη αντανάκλαση των συναισθηματικών μεταπτώσεων, τόνιζε την ήπια και καμπυλόγραμμη έκφρασή τους. Τα στοιχεία αυτά αποτέλεσαν πρότυπο για τις μεταγενέστερες απόπειρες προσέγγισης της ελληνικής αρχαιότητας, καθώς ευθυγραμμίζονταν με την εκλέπτυνση, την ονειροπόληση και τον ηδονισμό που κυρίως η αισθητική fin de siècle ανήγαγε σε δόγμα.

Δεν είναι τυχαίο ότι ο φαύνος και οι μυθικές μορφές που τον συνοδεύουν, απαντώνται σε πολλά έργα της εποχής στα οποία πραγματοποιείται μια άμεση ή έμμεση αναφορά σε αυτή την πτυχή της παγανιστικής αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτό, το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου* του Debussy λειτούργησε, τόσο σε αισθητικό, όσο και σε τεχνικό επίπεδο ως ένα σημείο αναφοράς στο οποίο ανέτρεξαν πολλοί συνθέτες. Μεταξύ αυτών, αναφέρουμε τον Albert Roussel και το έργο του «Faunes et Dryades» [«Φαύνοι και Δρυάδες»] –τρίτο μέρος της *Πρώτης Συμφωνίας* (1904-6), γνωστής και ως *Poème de la forêt* [*Ποίημα του δάσους*]– όπου πραγματοποιείται μια αναφορά στις μυθικές φιγούρες του φθινοπωρινού δάσους με

²³ Claude Debussy, «Du goût», *S.I.M.*, 1^η Νοεμβρίου 1913, στο François Lesure, επιμ., *ό.π.*, σσ. 247-248.

την αναμενόμενη γραφική διάθεση.²⁴ Αντίστοιχα, ο Déodat de Séverac στο συμφωνικό του ποίημα *Nymphes aux crepuscule* [Νύμφες στο λυκόφως] (1901) περιγράφει «έναν νεαρό φαύνο, ξαπλωμένο στην όχθη μιας λίμνης, δοκιμάζοντας το φλάουτο που μόλις έφτιαξε [...] ενώ απόμακρες φωνές του απαντούν».²⁵ Ο συνθέτης χρησιμοποιεί μια γυναικεία χορωδία η οποία εκφέρει φωνωδίες [vocalises] πίσω από τη σκηνή [dans la coulisse] και ονοματίζει το έργο αυτό «μουσικό πίνακα» [«tableau musical»], καθώς πραγματοποιεί μια άμεση αναφορά στα τοπία του ζωγράφου Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) του οποίου οι τοπιογραφίες αναγγέλλουν τον ιμπρεσιονισμό. Η προφανής και άμεση αναφορά του Séverac στον φαύνο του Debussy και η συγγένεια των δύο έργων τόσο σε επίπεδο «προγράμματος», όσο και στις επιμέρους τεχνικές παραμέτρους (αρμονία, ενοργάνωση, ενορχήστρωση) έχει επισημανθεί από τον Pierre Guillot.²⁶

Αν και είναι σαφές ότι αφετηρία και οδηγός του Debussy υπήρξε πρωτίστως το ποίημα του Mallarmé και όχι μια αφηρημένη σκιαγράφιση της παγανιστικής αρχαιότητας, είναι ωστόσο φανερό ότι εκείνη την εποχή το θέμα του φαύνου αποτελούσε αφ' εαυτού μια από τις δημοφιλέστερες εκδηλώσεις της. Η σημασία που έδινε ο συνθέτης στην εύκαμπτη φύση της πρόσληψης αυτής φαίνεται και από την έντονη δυσaráσκεια που ο ίδιος εξέφρασε, όταν το 1912 ο Diaghilev παρουσίασε το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου* του σε μορφή μπαλέτου. Οι αρχαιολογικού τύπου αναζητήσεις του Vaslav Nijinski, ο οποίος ενσάρκωσε τον φαύνο, αποτέλεσαν ξένα στοιχεία στην πρόσληψη του συνθέτη. Σε μια μεταγενέστερη συνέντευξή του, ο Debussy ανέφερε τα εξής:

²⁴ Ο Roussel περιγράφοντας στον Guy Ropartz το λανθάνον πρόγραμμα αυτού του μέρους αναφέρθηκε σε μια «εισβολή των φαύνων ανάμεσα στις φοβισμένες δρυάδες». Επιστολή της 2^{ης} Φεβρουαρίου 1922, στο Nicole Labelle, επιμ., *Albert Roussel, Lettres et Écrits*, Flammarion, Παρίσι 1987, σ. 91.

²⁵ Απόσπασμα από το προγραμματικό κείμενο που συνέταξε ο Séverac και το οποίο τυπώθηκε στο πρόγραμμα της συναυλίας όπου δόθηκε η πρώτη εκτέλεση του έργου (Société Nationale de Musique, 6 Μαΐου 1902) υπό τη διεύθυνση του Vincent d'Indy. Παρατίθεται στο Pierre Guillot, «Claude Debussy et Déodat de Séverac», *Cahiers Debussy*, 10, 1986, σ. 8. Σε μια επιστολή προς την οικογένειά του, ο συνθέτης περιέγραφε το έργο ως εξής: «μια γωνιά ενός δάσους το φθινόπωρο, το βράδυ, ένας βοσκός κάθεται στην όχθη μιας λίμνης και ονειρεύεται τις νύμφες που τον γοητεύουν». Βλ. Jean-Bernard Cahours d'Asprey, *Déodat de Séverac (1872-1921). Musicien du soleil méditerranéen*, Séguier, Anglet 2001, σ. 118.

²⁶ Βλ. Pierre Guillot, *ό.π.*, σσ. 7-9. Ο Guillot, επικαλούμενος μια επιστολή του συνθέτη, αναφέρει επίσης ότι ο Debussy παρέστη στη γενική δοκιμή της συναυλίας (4 Μαΐου) και συνεχάρη τον Séverac. Βλ. *ό.π.*, σ. 4. Σύμφωνα με τον ίδιο μουσικολόγο, επιθυμώντας να δώσει μια συνέχεια στις *Νύμφες* του, ο Séverac ξεκίνησε τη σύνθεση ενός άλλου συμφωνικού ποιήματος με τίτλο: *Nymphes à l'aube* [Νύμφες στην αυγή] το οποίο όμως δεν ολοκλήρωσε. Βλ. Pierre Guillot, επιμ., *Déodat de Séverac, Écrits sur la musique*, Mardaga, Λιέγη 1993, σ. 112. Τέλος, αναφέρουμε και το πιανιστικό έργο του ίδιου συνθέτη *Les Naiades et le faune indiscret* [Οι ναιάδες και ο αδιάκριτος φαύνος] (1908) το οποίο κινείται σε ένα παρόμοιο περιβάλλον.

Αρνούμαι να σας περιγράψω τη... φρίκη που ένοιωσα, όταν, στη γενική πρόβα, διαπίστωσα πως οι νύμφες και ο φαύνος κινούνταν στη σκηνή σαν μαριονέτες, ή μάλλον σαν αγαλμάτια από χαρτόνι, που εμφανίζονταν με την πλάγια όψη τους, εκτελώντας τραχείες, γωνιώδεις και στυλιζαρισμένες χειρονομίες με έναν αρχαϊκό και γκροτέσκο τρόπο! Μπορείτε να φανταστείτε τη σχέση που υπήρχε ανάμεσα σε μια κυματοειδή και λικνιστή μουσική, όπου αφθονούν οι καμπύλες γραμμές, και σε μια σκηνική δράση όπου οι χαρακτήρες κινούνται, όπως αυτοί που βλέπουμε σε ορισμένα αρχαία ελληνικά ή ετρουσκικά αγγεία, δίχως χάρη και ελαφράδα, σαν να είχαν καθοριστεί οι σχηματοποιημένες τους χειρονομίες από τους νόμους μιας καθαρής γεωμετρίας;... Μια φρικτή διαφωνία χωρίς δυνατή λύση!²⁷

Η παραπάνω δήλωση του Debussy δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως μια γενικότερη έκφραση αποστροφής για την αρχαιοελληνική τέχνη, αλλά ως μια εκδήλωση έντονης δυσaréσκειας για την παρερμηνεία των προθέσεων του και για την παραμόρφωση της αισθητικής υπόστασης του έργου του. Η απόπειρα παραλληλισμού, έτσι όπως την αντιλήφθηκε ο συνθέτης, της πολυδιάστατης φύσης του φαύνου με τις επίπεδες

²⁷ Συνέντευξη που έδωσε ο συνθέτης στις 21 Φεβρουαρίου 1914 στον Alberto Gasco αρθρογράφο της ιταλικής εφημερίδας *La Tribuna*. Βλ. François Lesure, «Une interview Romaine de Debussy», *Cahiers Debussy*, 11, 1987, σ. 5. Τόσο ο Diaghilev, όσο και ο Nijinski φαίνεται να είχαν πλήρη συνείδηση της «ασυμβατότητας» αυτής. Ο Richard Buckle αναφέρει ότι εκείνη την εποχή οι ρώσοι καλλιτέχνες ήταν σε αναζήτηση μιας νέας σχέσης μεταξύ μουσικής και χορογραφίας, μιας σχέσης που θα στηριζόταν περισσότερο στην αντίθεση. Βλ. Richard Buckle, *Diaghilev*, μτφρ. Tony Mayer, Lattès, Παρίσι 1980, σ. 281. Ο Buckle υποστηρίζει ότι ο Nijinski εμπνεύστηκε για τη χορογραφία του από ανάγλυφες φιγούρες της αρχαίας Αιγύπτου, όπου «το κεφάλι, τα χέρια και τα πόδια απεικονίζονται με την πλάγια όψη, ενώ ο κορμός παρουσιάζεται κατά μέτωπο». Επικαλούμενος λεγόμενα του Diaghilev, αναφέρει ότι όταν ο χορευτής επισκέφθηκε το Λούβρο, «έκανε λάθος στον όροφο και ενώ ο Léon Bakst τον περίμενε μάταια στον επάνω όροφο, εκείνος είχε μείνει στο ισόγειο σαστισμένος από θαυμασμό να παρατηρεί τα αιγυπτιακά γλυπτά». Ο Buckle αναφέρει επίσης ότι στην παράσταση του μπαλέτου, ακόμα και ο φωτισμός είχε ρυθμιστεί αναλόγως ώστε οι μορφές των χορευτών να φαίνονται επίπεδες. Βλ. *Ο.π.*, σ. 219, 264. Αντίθετα, ο François Lesure αναφέρει ότι ήδη από το 1910 ο χορευτής είχε μελετήσει στο Λούβρο τα ελληνικά πήλινα αγγεία του 5^{ου} και του 4^{ου} αιώνα π.Χ., στα οποία απεικονίζονταν διονυσιακές πομπές, σάτυροι με τεντωμένα τα χέρια προς τα εμπρός και γυναίκες καταδιωκόμενες με τα μπράτσα σηκωμένα». Βλ. François Lesure, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Fayard, Παρίσι 2003, σ. 350. Αυτή την πρακτική φαίνεται να είχε επιβάλλει ο Diaghilev, ο οποίος πίστευε ότι η παρατήρηση των αρχαίων γλυπτών, αλλά και των αρχαίων χαρακτήρων στους πίνακες της ιταλικής αναγέννησης, όφειλε να εμπλουτίζει την φαντασία των χορευτών. Ο ίδιος διατηρούσε την πεποίθηση ότι «άξιζε περισσότερο ο αναστοχασμός των περασμένων εποχών παρά η τάση αναβίωσής τους». Βλ. Richard Buckle, *ό.π.*, σ. 218. Από την πλευρά του, ο Nijinski, χωρίς να γίνεται ιδιαίτερα διαφωτιστικός, δήλωνε ότι, μη γνωρίζοντας ο ίδιος αρκετά καλά γαλλικά, δεν είχε διαβάσει το ποίημα του Mallarmé και ότι αυτό που πρωτίστως αναζητούσε ήταν να συνδυάσει «τις κλασικές στάσεις με τις αισθητικές κινήσεις του χαρακτήρα του». Vaslav Nijinski, «Les souvenirs de Nijinski et Karsavina par eux-mêmes», *Je sais tout*, 15 Νοεμβρίου 1912, σ. 418, στο François Lesure, επιμ., *Diaghilev. Les Ballets Russes*, Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1979, σσ. 52-53. Ωστόσο, όποια και να ήταν η πηγή της έμπνευσης του Nijinski, το τελικό αποτέλεσμα δεν ικανοποίησε τον συνθέτη, ακριβώς διότι ο ίδιος δεν έτεινε σε κανενός είδους αρχαιολογική αναζήτηση.

φιγούρες της αρχαιοελληνικής κεραμικής τέχνης ήταν άστοχη. Αυτό που στην πραγματικότητα διαφαίνεται στη στάση του Debussy είναι η αντίδρασή του στον κίνδυνο εισαγωγής στο έργο του στοιχείων από την περιρρέουσα τότε αρχαιολογική μανία, καταλύοντας με αυτόν τον τρόπο κάθε έννοια μυστηρίου και ονειροπόλησης. Σε μια εποχή όπου σχεδόν κάθε αναφορά στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα αποτελούσε έκφραση του επίσημου ακαδημαϊκού πνεύματος και όπου οι επιτυχίες της αρχαιολογίας «αξιοποιούνταν» προς αυτή την κατεύθυνση, η επιφυλακτικότητα και η αμφισβήτηση από την πλευρά του συνθέτη ήταν εύλογες.

Γενικότερα, οι σχέσεις του Debussy με τον κόσμο της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας είναι αμφίσημες και, έως ένα βαθμό, παραπλανητικές. Μη έχοντας λάβει την κλασική παιδεία, τουλάχιστον από το κρατικό εκπαιδευτικό σύστημα,²⁸ ο συνθέτης βρίσκεται από μικρή ηλικία εμπλεκόμενος με τους επίσημους μουσικούς θεσμούς της εποχής του, όπου κερδίζει το Βραβείο της Ρώμης και το οποίο του διασφαλίζει την πολυπόθητη διαμονή στη βίλα των Μεδίκων στη Ρώμη. Ωστόσο, ενώ οι υπόλοιποι ένοικοι εκστασιάζονται μπροστά στο μεγαλείο της κλασικής τέχνης και, συνεπείς προς τις υποχρεώσεις τους, αποστέλλουν στο Παρίσι δείγματα της εργασίας τους, εκείνος, αδυνατώντας και αρνούμενος να συγκεντρωθεί στη μελέτη, δεν έκρυβε την δυσαρέσκεια και την ασυμβίβαστη φύση του: «[Η Ρώμη είναι] ιδανικά άσχημη [...] μια πόλη του μαρμάρου και των ψύλλων [...] πλήττουμε», ενώ παράλληλα έβρισκε μονότονο τον γαλάζιο ουρανό καθώς και το κεραμιδένιο χρώμα των ερειπίων των οποίων το αυστηρό περίγραμμα ήλπιζε να συγκαλύψει μια χιονόπτωση.²⁹ Πλήρης έλλειψη αισθητικής αγωγής, ή απλώς ειρωνική διάθεση απέναντι στην τυφλή και στείρα αρχαιολατρία της εποχής του; Ασφαλώς η δεύτερη εξήγηση αρμόζει στην περίπτωση του Debussy. Η επαφή του με τον κόσμο της αρχαιότητας πραγματοποιήθηκε περισσότερο μέσω της προσωπικής και δημιουργικής αφομοίωσης των αντίστοιχων αναφορών στη σύγχρονη ποίηση και τη λογοτεχνία, παρά μέσω μιας συμβατικής και επιφανειακής αρχαιολατρίας που χαρακτήριζε πολλούς συνθέτες της εποχής.³⁰ Ωστόσο, αν και ο ίδιος δήλωνε, όχι χωρίς

²⁸ Ο Lockspeiser αναφέρει πως στα μαθητικά του χρόνια, ο Debussy «δεν έλαβε καμία τακτική εκπαίδευση» και ότι «επισταμένες έρευνες έδειξαν ότι δεν φοίτησε σε κανένα σχολείο». Βλ. Edward Lockspeiser, *ό.π.*, σ. 26.

²⁹ *Ο.π.*, σσ. 112-113.

³⁰ Είναι χαρακτηριστικό ότι η επαφή του με την ποίηση του Leconte de Lisle κατά τα νεανικά του χρόνια απέφερε μόνον ένα απόσπασμα, γραμμένο στις αρχές του 1881, μιας λυρικής σκηνής βασισμένης στο ποίημα «Hélène» από τη συλλογή *Poèmes antiques*, καθώς και τρεις μελοποιήσεις ποιημάτων από την ίδια συλλογή, τα οποία είχαν περισσότερο ερωτικό περιεχόμενο και όχι αρχαιοελληνικές αναφορές: *Jane* (chanson écossaise, 1881), *La fille aux cheveux de lin* (chanson

αυτοσαρκασμό, την άγνοιά του σε εξειδικευμένους γνωστικούς τομείς της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας και της μουσικής θεωρίας,³¹ φαίνεται να είχε μελετήσει σε βάθος τους ελληνικούς μύθους, γεγονός που διαπιστώνεται τόσο στα γραπτά του, όσο και στις απόπειρες χρήσης τους στο πλαίσιο σκηνικών έργων. Ιδιαίτερα, η προσωπική ανάγνωση που είχε για τον μύθο του Ορφέα –την μυστικιστική πλευρά του οποίου ανέδειξαν οι συμβολιστές– καταδεικνύει την βαθιά πεποίθησή του σχετικά με το πνεύμα στο οποίο οφείλουν να αναβιώνουν οι μύθοι, αναβίωση την οποία δυστυχώς ο ίδιος δεν κατόρθωσε να πραγματοποιήσει.³²

Το προλούδιο για πιάνο με τίτλο «Danseuses de Delphes» [«Χορεύτριες των Δελφών»] (1909) αποτελεί τη μοναδική περίπτωση έργου με σαφή αρχαιοελληνική αναφορά στον Debussy η οποία δεν έχει κάποια αφορμή, ποιητικής, λογοτεχνικής ή θεατρικής φύσεως. Εδώ ο συνθέτης, ορμώμενος από μια προσωπική εμπειρία,³³

écossaise, 1881) και *Églogue* (Ντούο για σοπράνο, тенόρο και πιάνο, 1882). Βλ. François Lesure, *ό.π.*, σ. 481.

³¹ Σε ευχαριστήρια επιστολή του προς τον Igor Stravinsky σχετικά με το έργο *Zvezdoliki* (1911-12) (καντάτα για ανδρική χορωδία και ορχήστρα σε κείμενο C. Balmont) που ο ρώσος συνθέτης είχε αφιερώσει στον Debussy, αναφέρει ότι «η μουσική [...] είναι εξαιρετική... Πρόκειται για την “αρμονία των αιώνιων σφαιρών” για την οποία μιλά ο Πλάτων (μη με ρωτήστε σε ποιά σελίδα!)». Επιστολή της 18^{ης} Αυγούστου 1913. Βλ. François Lesure, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993, σ. 326. Η πλατωνική έννοια της αρμονίας των σφαιρών είχε απασχολήσει τον Théodore Reinach, ο οποίος δημοσίευσε σχετικό άρθρο στο περιοδικό *Revue des études grecques* (1900), ενώ είχε κάνει και σχετική ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο της Ιστορίας της Μουσικής, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων το 1900. Βλ. Théodore Reinach, «L’harmonie des sphères», *Congrès International d’Histoire de la Musique*, Jules Combarieu, επιμ., Imprimerie Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 60-62. Στο εν λόγω θέμα αναφέρεται και ο Émile Chizat στο *Harmonie des mondes; loi des distances et des harmonies planétaires*, Hugues Robert, Παρίσι 1903. Δεν αποκλείεται ο Debussy να πραγματοποιήσει με αυτή τη δήλωση ένα λογοπαίγνιο σε σχέση με τον γαλλικό τίτλο του έργου: *Le Roi des étoiles* [Ο Βασιλιάς των άστρων]. Ωστόσο, είναι άγνωστο από ποιά πηγή ο Debussy γνώρισε την εν λόγω πλατωνική θεωρία. Οι συχνές επισκέψεις του, κατά το διάστημα 1892-8, στο βιβλιοπωλείο «L’Art Indépendant» του Edmond Bailly, όπου η αφρόκρεμα της παρισινής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας πραγματοποιούσε συναντήσεις και συζητήσεις, επιτρέπουν να εικάσουμε κάποια σχέση. Για τον Edmond Bailly, βλ. Joscelyn Godwin, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995, σσ. 151-177. Επιπλέον, η φιλία του με τον Louis Laloy, στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια, πιθανόν να έπαιξε επίσης κάποιο ρόλο.

³² Σχετικώς με τα ανολοκλήρωτα σχέδια του Debussy βλ. το κεφάλαιο 2.B: «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή», σσ. 146-150, 155-158.

³³ Σύμφωνα με την Louisa Liebich, ο συνθέτης είχε γράψει το κομμάτι αυτό σε ανάμνηση της εντύπωσης που του είχε προκαλέσει η «μεγάλη καρυάτιδα από τις “Χορεύτριες των Δελφών” στην κορυφή της μεγάλης σκάλας στο Λούβρο». Βλ. Louisa Liebich, «An Englishwoman’s memories of Debussy», *The Musical Times*, 1 Ιουνίου 1918, σ. 250, στο Roger Nichols, *Debussy remembered*, Faber & Faber, Λονδίνο 1992, σ. 202. Πρόκειται για μια φωτογραφία ενός γλυπτού από ένα κιονόκρανο της ελληνιστικής εποχής που είχε μόλις ανακαλυφθεί στους Δελφούς και όπου αναπαρίσταντο τρεις χορεύτριες. Το αντίγραφο αυτό –στο πλαίσιο μιας νέας και αδόκιμης για τα σημερινά δεδομένα διαρρύθμισης που πραγματοποιήθηκε το 1901– ήταν εκτεθειμένο στο Λούβρο, μαζί με όλα τα υπόλοιπα εκμαγεία των γλυπτών τα οποία είχε φέρει πρόσφατα στο φως η σκαπάνη της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής Αθηνών, γύρω από τη Νίκη της Σαμοθράκης, σε μια εξαιρετικά πυκνή παρουσίαση στους τοίχους και στα πλατύσκαλα της μεγαλοπρεπούς κλίμακας Daru. Βλ. Αλίκη Κάουφμαν-Σαμαρά, *Ελληνικές Αρχαιότητες στο μουσείο του Λούβρου*, Αδάμ, Αθήνα, χ.χ., σ. 99.

καταθέτει την άποψή του για τις περίφημες γυναικείες χορευτικές φιγούρες της αρχαιότητας. Όπως έχει ήδη επισημανθεί από διάφορους μελετητές, ο τίτλος στο έργο αυτό, όπως και στα υπόλοιπα 23 πρελούδια, δεν αποτελεί στοιχείο που δηλώνει μια τάση περιγραφής τοπίων ή προσώπων, μια διάθεση ακριβούς έκφρασης σκέψεων ή συναισθημάτων, αλλά λειτουργεί ως πρόσχημα μιας ανεξάρτητης μουσικής ανάπτυξης η οποία εκ των υστέρων (εξ ου και η τυπογραφική παράθεση του τίτλου στο τέλος των κομματιών) μπορεί να αποκτήσει χαλαρούς δεσμούς με αυτόν. Ως εκ τούτου, ο Debussy εδώ έχει ως αφετηρία την εικόνα μιας αρχαιοελληνικής χορευτικής τελετής, η οποία όμως δεν λειτουργεί ως στόχος, αλλά ως πηγή εντυπώσεων που συνδέονται με το αντικείμενο και το πλαίσιο που το περιβάλλει μέσω της υποβολής. Όπως και στο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φάυνου*, ο συνθέτης δεν επιχειρεί μια μουσική απόδοση ή μεταφορά του θέματος που δηλώνει ο τίτλος του κομματιού, αλλά αναδημιουργεί τις εντυπώσεις που προκαλεί στη φαντασία ενός καλλιτέχνη η θέα των χορευτριών. Το θέμα του δεν είναι η αρχαιοελληνική όρχηση – η επιστημονική πλευρά του ζητήματος αυτού τού ήταν προφανώς άγνωστη– αλλά οι ιδέες που την περιβάλλουν. Εδώ ο Debussy ερμηνεύει με τον δικό του τρόπο τις ήδη καθιερωμένες απόψεις για την τέχνη της ελληνικής αρχαιότητας. Η επίπεδη υπόσταση των φιγούρων –για την οποία ο συνθέτης κατηγόρησε αργότερα τον Nijinski– εκδηλώνεται μέσα από την παράθεση μιας σειράς συγχορδιών που κινούνται παράλληλα:

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι η αποκοπή του συνθέτη από τη στερεότυπη πρακτική που ήθελε την έννοια του χορού συνδεδεμένη ως επί το πλείστον με το διονυσιακό στοιχείο και η οποία είχε κατακλύσει τις αρχαιοελληνικές αναφορές με ξέφρενους, γραφικής διάθεσης βακχικούς χορούς. Οι χορεύτριες του Debussy ανακαλούν την ατμόσφαιρα μιας τελετής, όπου οι ήρεμες, και πειθαρχημένες κινήσεις τους, ευθυγραμμίζονται με τις έννοιες της γαλήνης, της ισορροπίας και του μέτρου που ο «ελληνισμός» των ρομαντικών είχε καλλιεργήσει. Επιπλέον, υπάρχει μια σημαντική συγκάλυψη του ρυθμικού στοιχείου, καθώς, στην πραγματικότητα, ο ρυθμός συγχωνεύεται στη μελωδία και στην αρμονία. Η χρωματική μελωδική κίνηση της μεσαίας φωνής στο πρώτο μέτρο (από το σι ύφεση στο ντο δίεση) αποτελεί βασικό συστατικό, τόσο της αρμονίας, όσο και του ρυθμικού στοιχείου, δηλώνοντας αυτόν τον συνετό βηματισμό, που χάριν ισορροπίας επαναλαμβάνεται και στο επόμενο μέτρο. Η επίπεδη υπόσταση των χορευτριών δεν αφαιρούσε ωστόσο τίποτα από την ευγενή τους χάρη, η οποία δεν θα μπορούσε να είχε παραβλεφθεί από τον συνθέτη. Η διαδοχή των παράλληλων συγχορδιών στα μέτρα 4-5 λειτουργεί καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς, προς στιγμή, εγκαταλείπεται ο γήινος και κανονιστικός χαρακτήρας του προηγούμενου μοτίβου και αναδεικνύεται η αέρινη, σχεδόν άυλη φύση της κίνησης. Εδώ ο Debussy κάνει μια αναφορά στο λεξιλόγιο του μουσικού κλασικισμού και στην έννοια της καθαρότητας –έτσι όπως αυτή αποδιδόταν από τους συνθέτες της εποχής– παραθέτοντας μια σειρά ελάσωνων και μείζωνων συγχορδιών η οποία καταλήγει σε μια τέλεια πτώση (σπάνιο φαινόμενο στη μουσική του Debussy εκείνης της περιόδου) στη φα μείζονα. Όλο το πρελούδιο βασίζεται στην ανάπτυξη και επεξεργασία αυτών των δύο βασικών μοτίβων.

Στο σημείο αυτό, οι τρεις *Gymnopédies* [*Γυμνοπαιδείες*] (1888) του Erik Satie αποτέλεσαν μια αναμφισβήτητη επιρροή για τον Debussy. Ο εξεζητημένος αινιγματικός τους τίτλος –ο οποίος επιδεχόταν πολλές ερμηνείες³⁴– διέγειρε τη φαντασία και κάλυπτε τον αρχαίο κόσμο με ένα γοητευτικό μυστήριο. Κύριο χαρακτηριστικό των πιανιστικών αυτών κομματιών αποτέλεσε η απλή και λιτή γραφή

³⁴ Μεταξύ αυτών, επικράτησε η αναφορά στις ομώνυμες τελετές της αρχαίας Σπάρτης, όπου – σύμφωνα με τις περιγραφές του Ηρόδοτου– γυμνοί έφηβοι χόρευαν προς τιμή των νεκρών. Βλ. Laurence Davies, *The Gallic Muse*, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο 1967, σ. 96. Μια αντίστοιχη ερμηνεία έδινε και ο Fétis βασισμένος στις ίδιες πηγές. Βλ. François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 386. Σύμφωνα με την Anne Rey, ο υπαινιγμός του Satie μάλλον αφορούσε το εκλεπτυσμένο ερωτικό κλίμα των ελληνικών ποιημάτων [προφανώς των επιγραμμάτων της *Ελληνικής Ανθολογίας*]. Βλ. Anne Rey, *Satie*, Seuil, Παρίσι ²1995, σ. 24.

–προπομπός της ασκητικού ύφους που επικράτησε αργότερα στο έργο *Socrate* [Σωκράτης] (1919)– και η επαναληπτική φύση των σύντομων χορευτικών μοτίβων που συνοδεύουν μια αποσπασματική και μελαγχολική μελωδία.³⁵ Αυτή η διαυγής, γαλήνια και σχεδόν τελετουργική υφή της μουσικής του Satie αντανακλάται στις χορεύτριες του Debussy, όπου αποτυπώνεται η προσωπική αντίδραση του συνθέτη στην επαφή του με το αρχαιοελληνικό πνεύμα. Εκεί όπου οι, επηρμένοι από τη λάμψη του αρχαιοελληνικού κάλλους, σύγχρονοί του επιχειρούσαν να διαιωνίσουν μια αναμασημένη εξιδανικευμένη εικόνα της αρχαιότητας, ο Debussy παγίδεψε στη φαντασία του την γοητεία του ανολοκλήρωτου που τα αρχαία λείψανα ανέδυναν. Οι χορεύτριες των Δελφών, ως φορείς μιας μακραίωνης και σχεδόν άγνωστης παράδοσης, ως ανώνυμες φυσιογνωμίες ενός απροσδιόριστου τελετουργικού, λειτουργούσαν απλώς συμβολικά μεταδίδοντας στον συνθέτη την έννοια της κίνησης και των αιώνιων αρχών που αυτή εμπεριείχε.³⁶

Χωρίς να υιοθετεί το διαβρωτικό χιούμορ του Satie, ο Debussy κράτησε σαφείς αποστάσεις από την τυφλή και επιφανειακή αρχαιολατρία της εποχής του, παραθέτοντας αυτή τη σεμνή σκιαγράφιση των ουσιωδών εννοιών της αρχαιότητας. Το περιβάλλον του συνθέτη φαίνεται να έπαιξε καθοριστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση, ενώ σημαντική φαίνεται να ήταν η συμβολή των στενών διαπροσωπικών του σχέσεων. Μεταξύ αυτών, ο Louis Laloy (1874-1944) υπήρξε ένας καλλιτέχνης και επιστήμων με τον οποίο ο Debussy διατηρούσε από το 1902 στενές επαφές.³⁷ Οι

³⁵ Η Anne Rey κάνει λόγο για μια κατασκευή «μωσαϊκού τύπου», υπαινισσόμενη προφανώς κάποια σχέση με την επαναληπτικότητα των διακοσμητικών μοτίβων της αρχαιοελληνικής τέχνης. Βλ. *ό.π.* Υπό το πρίσμα αυτό, θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί και ένας παραλληλισμός με την έννοια του αραβουργήματος έτσι όπως αυτή ορίζεται στην αισθητική της *art nouveau*. Βλ. σ. 266. Από την πλευρά του, ο Louis Laloy εκθείαζε την ελεύθερη αρμονική γλώσσα αυτών των κομματιών και δήλωνε γοητευμένος από «το αίσθημα μιας παγανιστικής προσήνειας», ιδιότητα την οποία ο ίδιος διέβλεπε μόνο σε έργα όπως το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* και τα *Chansons de Bilitis* του Debussy. Βλ. Louis Laloy, *La musique retrouvée: 1902-1927*, Desclée de Brouwer, χ.τ.ε., 1974, σ. 256.

³⁶ Μια παρόμοια περίπτωση αποτελεί και το έργο *Sirènes* [Σειρήνες] (1901) για ορχήστρα, καθώς ο συνθέτης εστιάζει περισσότερο στην ιδέα της γυναικείας θελκτικής επίδρασης που είχαν αυτές οι μυθολογικές μορφές και όχι σε κάποια αναφορά στο ομηρικό έπος της *Οδύσσειας*. Για την υπόσταση των σειρήνων και τον τρόπο που αυτή λειτουργεί στο έργο του Debussy, παραπέμπουμε στην ποιητική σκιαγράφιση του Jankélévitch. Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Παρίσι 1976, σσ. 71-72, 98, 202.

³⁷ Πολυσχιδής προσωπικότητα με ευρείς γνωστικούς ορίζοντες, ο Louis Laloy ήταν ποιητής, φιλόσοφος, μουσικολόγος, σινολόγος, ενώ γνώριζε άπταιστα πολλές ξένες γλώσσες. Οι μουσικές του γνώσεις εκτείνονταν από την ελληνική αρχαιότητα έως τους ανατολικούς πολιτισμούς, ενώ παράλληλα διατηρούσε μια έντονη συγγραφική δραστηριότητα, τόσο ως κριτικός, όσο και ως ερευνητής. Στο πλαίσιο της ενασχόλησής του με την αρχαία ελληνική μουσική, δημοσίευσε στη *Revue de Philologie* άρθρο σχετικό με τις αρχαίες εναρμόνιες κλίμακες (Ιούλιος 1899 και Ιανουάριος 1900), συμμετείχε στο Διεθνές Συνέδριο της Ιστορίας της Μουσικής, που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων το 1900 με μια ανακοίνωση για το εναρμόνιο γένος στους αρχαίους Έλληνες, ενώ στη διδακτορική του διατριβή ασχολήθηκε με τη βιογραφία και τις μουσικές θεωρίες του

βαθιές γνώσεις του στα θέματα περί αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και μουσικής θα πρέπει να εντυπωσίασαν τον συνθέτη και παράλληλα να του κατέστησαν σαφή την αδυναμία αλλά και τη ματαιότητα οποιασδήποτε τάσης, έστω και κατά προσέγγιση, αναβίωσης της αρχαιοελληνικής μουσικής. Εάν κάτι τέτοιο ήταν, έστω και σε ένα βαθμό εφικτό, είναι πολύ πιθανόν ο, πάντα ανοικτός σε καινούργια και «εξωτικά» μουσικά ερεθίσματα, Debussy να είχε αφομοιώσει στοιχεία του μουσικού αυτού πολιτισμού με έναν πιο συστηματικό τρόπο. Στο πλαίσιο αυτό, η τροπικότητα, διάχυτη στη μουσική γλώσσα του συνθέτη, αν και διατηρεί τον υποβλητικό χαρακτήρα και την αντίστοιχη λειτουργία της στη μουσική του, δεν πηγάζει από μια τάση αναβίωσης των αρχαιοελληνικών τρόπων, αλλά αποτελεί μέρος της κατάκτησης της γαλλικής αρμονικής γλώσσας στο 19^ο αιώνα, ήδη από τον Berlioz και με αποκορύφωμα τον Chabrier.

Ενώ η επιρροή του Laloy εντοπίζεται περισσότερο στο επίπεδο των επιστημονικών θεωριών, εκείνη του Pierre Louÿs, επιστήθιου φίλου του Debussy από το 1893 και για δέκα τουλάχιστον χρόνια, είχε μια ποιητική χροιά. Ποιητής και ένθερμος ελληνιστής, ο Louÿs καλλιέργησε μια ηδονιστική και διάχυτη από το πνεύμα της αισθητικής fin de siècle στάση απέναντι στην ελληνική αρχαιότητα. Εκείνη την εποχή η πρόσληψη αυτή εθεωρείτο από πολλούς ανήθικη και ιερόσυλη, γεγονός βέβαια που δεν απέτρεψε τη μαζική παραπλάνηση που πέτυχε ο Louÿs με αφορμή την ποιητική συλλογή *Les Chansons de Bilitis* (1895).³⁸ Για ορισμένους όμως αυτή η στάση εκπροσωπούσε μια πρωτοποριακή προσέγγιση του παρελθόντος, καθώς ερχόταν σε ρήξη με την κατεστημένη αντίληψη και απομυθοποιούσε, όχι χωρίς ακρότητες και αστοχίες, πολλά στοιχεία του αρχαίου κόσμου. Η μελοποίηση τριών εκ των ποιημάτων της συλλογής αυτής, στο διάστημα 1897-8, από τον Debussy αποτελεί, όχι μόνο ένα αξεπέραστο δείγμα πρωτοφανούς ποιητικής διαίσθησης από πλευράς του συνθέτη, αλλά και μια επιπλέον συμβολή στην εξασφάλιση του κύρους της ποιητικής συλλογής του Louÿs.

Αριστόξενου: *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'Antiquité* (Παρίσι 1904). Η πιθανή γνώση του Debussy, στο πλαίσιο των συζητήσεών του με τον Laloy, της θεωρίας του Αριστόξενου σύμφωνα με την οποία η σχέση των φθόγγων στο πλαίσιο μιας κλίμακας πρέπει να καθορίζεται από την ακοή και όχι από τα μαθηματικά (όπως υποστήριζαν οι πυθαγόρειοι), δεν αποκλείεται να είχε σημαντικό αντίκτυπο στον συνθέτη, καθώς ο ίδιος υποστήριζε –σε ένα άλλο επίπεδο φυσικά– την κατάλυση των περιορισμών και των απαγορεύσεων της κλασικής αρμονίας και τη χρήση αρμονικών διαδικασιών που ευχαριστούν πρωτίστως την ακοή. Θυμίζουμε το απόφθεγμα «Le plaisir est ma loi» του Banville το οποίο ο ίδιος χρησιμοποιούσε προκειμένου να «δικαιολογήσει» την ηδονιστική του προσέγγιση της αρμονίας.

³⁸ Για το θέμα αυτό, αλλά και για τη γενικότερη προσέγγιση του Louÿs βλ. το κεφάλαιο 2.B.iv του πρώτου μέρους: «Η “παρακμή των πολιτισμών” και η αισθητική fin de siècle», σσ. 63-69.

Σύμφωνα με τον Vincent Vivès, τα τρία *Chansons de Bilitis* του Debussy αποτελούν «το πρώτο σκάνδαλο στην ιστορία της γαλλικής *mélodie*». ³⁹ Η τραγουδίστρια Jeanne Raunay αρνήθηκε να τα ερμηνεύσει στην πρώτη δημόσια εκτέλεσή τους επικαλούμενη το έντονα ανήθικο περιεχόμενο των ποιημάτων. ⁴⁰ Στην πραγματικότητα, αυτός ο διάχυτος ερωτισμός, δοσμένος μέσα σ' ένα πλαίσιο αρχαιοπρέπειας, κατέστησε δημοφιλή την ποιητική συλλογή του Louÿs, όπως άλλωστε συνέβη ένα χρόνο αργότερα και με το, ανάλογου περιεχομένου, μυθιστόρημά του *Αφροδίτη* (1896) το οποίο σημείωσε μια πρωτοφανή εμπορική επιτυχία. ⁴¹ Ο μυστηριώδης και φανταχτερός κόσμος της αρχαιότητας –μιας αρχαιότητας που εμπεριείχε έναν έντονο οριενταλισμό– έθρεφε για πολλά χρόνια τις ανείπωτες φαντασιώσεις των γάλλων συντηρητικών αστών. Ο ελληνορωμαϊκός αρχαίος πολιτισμός, οι ελληνιστικοί χρόνοι, αλλά και ένα μείγμα στοιχείων από τους ανατολικούς πολιτισμούς ⁴² συνέθεταν ένα πολύχρωμο ψηφιδωτό που ο Louÿs παρουσίαζε ως έναν ενιαίο κόσμο, την άγνωστη πλευρά του οποίου αποκάλυπτε με μια συναρπαστική και πειστική εκείνη την εποχή επίφαση επιστημοσύνης. Μέσα από αυτά τα, χρονολογικά και γεωγραφικά διάσπαρτα και παραποιημένα, θραύσματα της αρχαιότητας, διαφαινόταν η έντονη επιθυμία του ποιητή να κλονίσει την αστική ηθική και την υποκρισία της εποχής του, κάτι που ο Debussy φάνηκε να επικροτεί.

Σύμφωνα με την Marie-Claire Beltrando-Pattier, οι συνθέτες της εποχής *fin de siècle* εκδήλωναν συνειδητά μια σαφή τάση για καινοτομία στο είδος της *mélodie* κυρίως όσον αφορά την επιλογή των ποιημάτων (σπάνια μελοποιημένοι ποιητές, μεταφρασμένη ξενόγλωσση ποίηση, ποιήματα συνθετών), αλλά και την εξερεύνηση νέων σχέσεων μεταξύ ποίησης και μουσικής, προκειμένου να διακριθούν από τους

³⁹ Michel Faure & Vincent Vivès, *Histoire et poétique de la mélodie française*, Éditions du C.N.R.S., Παρίσι 2000, σ. 176.

⁴⁰ Η πρώτη δημόσια εκτέλεση των *Chansons de Bilitis* πραγματοποιήθηκε τελικώς στο Παρίσι (Salle Pleyel) στις 17 Μαρτίου 1900 από την τραγουδίστρια Blanche Marot με τη συνοδεία του συνθέτη.

⁴¹ Για το αντίστοιχο σκάνδαλο που προκάλεσε η οπερατική απόδοση της *Αφροδίτης* σε μουσική του Camille Erlanger, βλ. το κεφάλαιο 2.Α: «Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση», σσ. 132-133.

⁴² Σύμφωνα με τον Louÿs, η Bilitis είχε φοινικική μητέρα και έλληνα πατέρα. Ως εκ τούτου, μυήθηκε στα μυστήρια των δύο αυτών πολιτισμών, αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τη συγγένεια της λατρείας τόσο της Αστάρτης, όσο και της Αφροδίτης. Ο ίδιος ο Louÿs δεν έκρυβε την ανατολίτικη έμπνευση της ποίησής του. Οι δύο ερωμένες Meryem bent Ali και Zohra bent Brahim που είχε κατά τις επισκέψεις του στην Αλγερία κατά το διάστημα 1894-1897 αποτέλεσαν για τον ίδιο την μετενσάρκωση της Bilitis. Για τις συνθήκες στην ιδιωτική ζωή του Louÿs εκείνη την εποχή καθώς και για τα κρυφά νοήματα που εμπεριέχουν ορισμένα ποιήματά του, βλ. David Grayson, «Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women», *Debussy and his World*, Jane Fulcher, επιμ., Princeton University Press, Princeton 2001, σσ. 117-139.

υπόλοιπους και να τους αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του αντισυμβατικού.⁴³ Στην προκειμένη περίπτωση, ο Debussy μελοποιώντας την ποίηση του Louÿs προχώρησε σε μορφολογικές και υφολογικές καινοτομίες που καθιέρωσαν τα τραγούδια αυτά αποτελώντας πρότυπο για τους μεταγενέστερους συνθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στο είδος της *mélodie*. Όπως αναφέρει η Susan Youens, «ο Debussy βρήκε στις μακρές και κλασικίζουσες προτάσεις του Louÿs, με τις διαυγείς και ισορροπημένες φράσεις και καταλήξεις, την λεκτική αντιστοιχία μιας εύκαμπτης μελωδικής γλώσσας που επιθυμούσε, καθώς και την βραδύτητα στην οποία η ευλυγισία αυτή θα μπορούσε να εντυπωσιάσει τον αναγνώστη αλλά και τον ακροατή».⁴⁴ Η επιλογή των τριών ποιημάτων (από τα 93 που περιείχε η ποιητική συλλογή στην έκδοση του 1895) που πραγματοποίησε ο συνθέτης αναδεικνύει το πνεύμα με το οποίο ο Louÿs –μέσα από τις διηγήσεις της, (επινοημένης) νεαρής ποιήτριας και μαθήτριας της Σαφφούς, Bilitis– περιέγραφε επεισόδια από τη ζωή και τις ομοφυλοφιλικές εμπειρίες της ηρωίδας του.⁴⁵ Η Beltrando-Pattier σημειώνει ότι, σε αντίθεση με την κοινή πρακτική στον 19^ο αιώνα σύμφωνα με την οποία τα τραγούδια αποτελούσαν, είτε αυτόνομες συνθέσεις, είτε εντάσσονταν σε έναν κύκλο, τα τρία *Chansons de Bilitis* του Debussy συνιστούν μια συλλογή στην οποία η έννοια της αλληλουχίας είναι απύσχα, ενώ το κείμενο αποτελεί το μόνο στοιχείο που εξασφαλίζει μια ενότητα μεταξύ τους.⁴⁶ Ωστόσο, αν ο προηγούμενος ισχυρισμός μπορεί να υποστηριχθεί αναφορικά με το μουσικό θεματικό υλικό και με τη γραφή του συνθέτη, δεν ισχύει το ίδιο, κατά την εκτίμησή μας, όσον αφορά τη σχέση διαδοχής μεταξύ των τραγουδιών. Στο πρώτο τραγούδι, με τίτλο: «La flûte de Pan» [«Ο αυλός του Πανός»], παρακολουθούμε τη μουσική-ερωτική μύηση της ηρωίδας από τον δάσκαλο-εραστή της· στο δεύτερο τραγούδι, «La chevelure» [«Η κόμη»], εκτυλίσσεται μια τολμηρή σκηνή όπου αναπτύσσεται το ερωτικό τους πάθος, ενώ το τρίτο τραγούδι, «Le tombeau des naïades» [«Ο τάφος των ναϊάδων»] αποτελεί μια αλληγορία για την κατάρρευση του

⁴³ Marie-Claire Beltrando-Pattier, «Quelques mises en musique des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs: une esthétique “fin de siècle”», *Revue Internationale de Musique Française*, 32, «Symbolisme et musique en France 1870-1914», Honoré Champion, Παρίσι 1995, σ. 106.

⁴⁴ Susan Youens, «Music, verse and “prose poetry”: Debussy’s *Trois Chansons de Bilitis*», *Journal of Musicological Research*, 7/1, 1986, σ. 87.

⁴⁵ Τα ποιήματα της συλλογής κατατάσσονται σε τρεις βασικές θεματικές ενότητες: α) «Bucoliques en Pamphylie» [«Βουκολικά της Παμφυλίας»], β) «Élégies à Mytilène» [«Ελεγείες στη Μυτιλήνη»] και «Épigrammes dans l’île de Chypre» [«Επιγράμματα στο νησί της Κύπρου»]. Στο τέλος της συλλογής, ο Louÿs παρέθεσε τρία ακόμη ποιήματα (Επιτάφιοι) που βρέθηκαν χαραγμένα σε σαρκοφάγο και αποτελούν ένα είδος επικήδειου λόγου από το χέρι της ίδιας της ποιήτριας. Βλ. Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Albin Michel, Παρίσι 1962, σ. 17. Η τάση μίμησης του ύφους και της τεχνοτροπίας των ποιητών της *Ελληνικής Ανθολογίας* είναι ολοφάνερη.

⁴⁶ Marie-Claire Beltrando-Pattier, *ό.π.*, σ. 111.

παγανιστικού κόσμου που σήμανε και το τέλος των επίγειων και σαρκικών απολαύσεων. Υπό την έννοια αυτή, τα τρία τραγούδια του Debussy διαγράφουν έναν κύκλο, με εισαγωγή, κορύφωση και κατάληξη, αποτελώντας μια εξαιρετικά πυκνή σύνοψη της ζωής της ηρωίδας. Η ποιητική πρόζα του Louÿs⁴⁷ διευκόλυνε τον συνθέτη στη διαδικασία της μελοποίησης, έχοντας ο ίδιος την ελευθερία να καθορίσει τις επιμέρους τεχνικές παραμέτρους κατά βούληση. Με αυτόν τον τρόπο, η άκρως υποβλητική μουσική γλώσσα του Debussy αποτέλεσε την άμεση αντανάκλαση της ιδιάζουσας ατμόσφαιρας της ποίησης, καθιστώντας τα τρία *Chansons de Bilitis* ένα αξεπέραστο δείγμα συνεύρεσης, σχεδόν συγχώνευσης των δύο τεχνών.

Ήδη από το πρώτο τραγούδι, «Ο αυλός του Πανός», εισερχόμαστε σε ένα ποιητικό και μουσικό κλίμα όπου κυριαρχούν το μυστήριο, η υποβολή και η εκλέπτυνση. Η ηρωίδα εξιστορεί πώς, μαθαίνοντας στην ηλικία της αθωότητάς της να παίζει τον αυλό του Πανός «στα γόνατα» του δασκάλου της, αποκτά την πρώτη ερωτική της εμπειρία. Τα μη διακριτά όρια μεταξύ μουσικού μαθήματος και ερωτικής πράξης («nos bouches s'unissent sur la flûte» «τα στόματά μας ενώνονται πάνω στον αυλό») συνθέτουν μια αμφίσημη ποιητική ατμόσφαιρα, η οποία αποδίδεται αριστοτεχνικά από τον Debussy. Ήδη από την αρχή του τραγουδιού κυριαρχεί μια τονική-τροπική ασάφεια, καθώς ο συνθέτης εκθέτει, όπως και στο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φάνου*, το μοτίβο του αυλού του Πανός:

⁴⁷ Σύμφωνα με την Beltrando-Pattier, τα ποιήματα του Louÿs αντλούν στοιχεία τόσο από τη μορφή του σονέτου, όσο και από την ποιητική πρόζα. Βλ. *ό.π.*, σ. 108. Ο Wenk, επικαλούμενος μια διδακτορική διατριβή, φαίνεται να αναγνωρίζει τον παραλληλισμό μεταξύ των τεσσάρων στροφών πρόζας που διέθετε το κάθε ποίημα του Louÿs και της διάρκειας μιας πεζής εκδοχής της Σαπφικής ή Αλκαϊκής στροφής. Βλ. Ernest Keenan d'Elbert, *Pierre Louÿs*, Διδακτορική διατριβή, Ithaca, Νέα Υόρκη 1927, σ. 51, στο Arthur Wenk, *ό.π.*, σ. 179.

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «La Flûte de Pan», μμ. 1-5.

Η διττή υπόσταση του μοτίβου αλλά και των συγχορδιών που ακολουθούν περιπλέκουν τον ακροατή ο οποίος αναζητά ένα σταθερό σημείο τονικής αναφοράς. Οι δύο πρώτες νότες του τραγουδιού (ρε δίεση-σολ δίεση) υπονοούν μια σχέση δεσπόζουσας-τονικής στην «κλασική» τους παράθεση άρση-θέση, η οποία όμως δεν υφίσταται, διευρύνοντας έτσι την ασάφεια και στη ρυθμική παράμετρο. Ακόμα και ένας έμπειρος ακροατής που διακρίνει το τροπικό κλίμα της μελωδίας αμφιταλαντεύεται μεταξύ του εκκλησιαστικού λυδίου τρόπου με βάση το σι (σι, ντο δίεση, ρε δίεση, μι δίεση, φα δίεση, σολ δίεση, λα δίεση, σι) και του δώριου τρόπου με βάση το σολ δίεση (σολ δίεση, λα δίεση, σι, ντο δίεση, ρε δίεση, μι δίεση, φα δίεση, σολ δίεση). Σύμφωνα με τον Henri Gonnard, η ασάφεια αυτή ξεδιαλύνεται στο τρίτο μέτρο με την παράθεση της συγχορδίας της σι μείζονος,⁴⁸ διαπίστωση με την οποία δεν συμφωνούμε, καθώς η είσοδος της φωνής στο εν λόγω μέτρο κινείται ανοδικά από το ρε δίεση καταλήγοντας στο τέταρτο μέτρο στο σολ δίεση, όπου το πιάνο παραθέτει εκ νέου τις δύο νότες της αρχής (ρε δίεση-σολ), παρατείνοντας έτσι την τροπική ασάφεια. Το μοτίβο του αυλού του Πανός αποτελεί τον βασικό θεματικό πυρήνα, ουσιαστικά την μόνη αναγνωρίσιμη μελωδία, του έργου και έχει έναν

⁴⁸ Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Honoré Champion, Παρίσι 2000, σ. 237.

ενοποιητικό ρόλο, καθώς επανέρχεται αυτούσιο στο μέτρο 12 και στα μέτρα 27-28 όπου και οδηγεί στο τέλος του τραγουδιού, ενώ παραλλαγμένες του μορφές εμφανίζονται στα μέτρα 13-16.⁴⁹ Ο Debussy καταλύει την έννοια της λειτουργικής αλληλουχίας συγχορδιών,⁵⁰ προβαίνει σε επαναλήψεις των ίδιων μελωδικο-ρυθμικών σχημάτων, ρευστοποιεί τον ρυθμό, διατηρώντας καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδιού μια παράδοξη αίσθηση στασιμότητας-παροδικότητας και υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο την φευγαλέα εντύπωση του ποιήματος.

Η ρυθμική ρευστότητα αποδίδεται και από την κίνηση της φωνής, η οποία δεν εντάσσεται στο πλαίσιο μιας μελωδίας, αλλά αποτελεί ένα είδος ρετσιτατίβου, όμοιο με αυτό που ο συνθέτης είχε χρησιμοποιήσει στην όπερά του *Πελλέας και Μελισάνθη*, έργο το οποίο είχε ξεκινήσει από το 1893. Η σχεδόν ψαλμωδική εκφορά της φωνής (recto tono), της οποίας η κίνηση σπάνια ξεπερνά το διάστημα της 4^{ης} καθαρής, αφενός, συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας συστολής και τελετουργίας, αφετέρου, ευθυγραμμίζεται με τον αφηγηματικό χαρακτήρα των ποιημάτων τα οποία εντάσσονται στο «λυρικό διήγημα» της ζωής της ηρωίδας. Η στιγμή όπου το ερωτικό στοιχείο εμφανίζεται («mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte», «όμως τα τραγούδια μας επιθυμούν την ανταπόκριση, και διαδοχικά τα στόματά μας ενώνονται πάνω στον αυλό») αποδίδεται από τον Debussy, όχι μέσω μιας ηχηρής κορύφωσης ως εκπλήρωση ενός δηλωμένου ερωτικού πόθου, αλλά μέσω μιας εσωστρεφούς εκμυστήρευσης μιας αθώας ερωτικής εκδήλωσης. Η χρωματική κίνηση της φωνής συνοδεύεται από μια σταδιακή μείωση της δυναμικής (piano, più piano, pianissimo), ενώ η πιανιστική συνοδεία ακολουθεί πιστά το ποιητικό περιεχόμενο: η αρχική ανταπόκριση των μοτίβων του δεξιού και του αριστερού χεριού στα μέτρα 15-16, ως η αντίστοιχη διαδοχική εκτέλεση των μοτίβων των δύο εραστών στον αυλό και η κατάληξη στο μέτρο 17 σε ένα κοινό μοτίβο που εμφανίζεται και στα δύο χέρια, ως η τελική ερωτική τους ένωση.

⁴⁹ Οι επτά νότες του μοτίβου πιθανόν να αποτελούν μια αναφορά στους επτά σωλήνες της αρχαίας πολυκάλαμης σύριγγας. Ο Fétis αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το βουκολικού χαρακτήρα μουσικό αυτό όργανο αποτελείτο από επτά ανισομήκεις σωλήνες. Βλ. François-Joseph Fétis, *ό.π.*, σ. 294. Ο M. L. West σημειώνει ότι η σύριγγα ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και στη λατινική ποίηση όπου παρουσιαζόταν να διαθέτει επτά καλάμια. Βλ. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2004, σ. 156.

⁵⁰ Η διαδοχή των συγχορδιών πραγματοποιείται κατά τόνους, τρίτες και πέμπτες.

[Tempo I°]

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «La flûte de Pan», μμ. 14-17.

Η γεμάτη υπονοούμενα τελευταία φράση: «ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue», («η μητέρα μου δεν θα με πιστέψει ποτέ ότι έμεινα τόση ώρα ψάχνοντας την χαμένη μου ζώνη») την οποία η τραγουδίστρια εκφέρει βιαστικά, quasi parlando, «σχεδόν χωρίς φωνή» («Presque sans voix» υποδεικνύει ο συνθέτης), αντανακλά την ταραχή της νεαρής μαθήτριας, έχοντας μια μετέωρη κατάληξη (διάστημα τρίτονου στο πιάνο, μ. 27), ενώ στο τέλος ακούγεται μια «πολύ απόμακρη» («très lointain») ανάμνηση του αυλού του Πανός:

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «La flûte de Pan», μμ. 25-30.

Ενώ στο πρώτο τραγούδι, ο αυλός και η ζώνη συνιστούν ερωτικά σύμβολα τα οποία ο Louÿs χρησιμοποιεί αριστοτεχνικά προκειμένου να υποβάλλει και να υπονοήσει την ερωτική πράξη, η γυναικεία κόμη αποτελεί στο δεύτερο τραγούδι, «Η κόμη», το στοιχείο που ενώνει τους δύο εραστές με έναν έκδηλο τρόπο στην φανταστική ατμόσφαιρα ενός ονείρου.⁵¹ Σύμφωνα με μια συναρπαστική παρατήρηση του Wenk, στο τραγούδι δεσπόζει η ιδέα της ένωσης, καθώς ο Debussy φαίνεται να βασίστηκε στον στίχο του Louÿs: «ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une

⁵¹ Το θέμα της γυναικείας κόμης αποτελεί μια έμμονη ιδέα που στην εποχή fin de siècle συνδέθηκε με τον θηλυκό ερωτισμό. Οι πίνακες του κινήματος της art nouveau βρίθουν από γυναικείες μορφές με μακριά κόμη, ενώ τα ίδια χαρακτηριστικά παρουσιάζει και η Μελισάνθη στην όπερα *Πελλέας και Μελισάνθη* του Debussy. Για τον Jankélévitch, η κόμη «συμβολίζει το μυστήριο της περιεχτικής ηδονής [...] [το οποίο] όχι μόνο περικλείει και υποτάσσει τη συνείδηση, αλλά την παρασύρει στο έσχατο βάθος, διότι είναι βαθύ και ελκυστικό όπως η θάλασσα». Βλ. Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σ. 56.

racine» («όπως δύο δάφνες έχουν συχνά μια ρίζα»). Η μορφολογική ανάλυση του τραγουδιού που ο ίδιος προτείνει φαίνεται να ακολουθεί την ιδέα της κοινής ρίζας απ' όπου ξεπηδούν οι αντίστοιχες μεταξύ τους επιμέρους ενότητες: A (μμ. 1-2), B (μμ. 3-6), C1 (μμ. 7-9), C2 (μμ. 10-12), C3 (μμ. 13-14), B' (15-19), A' (20-27).⁵² Το επιχείρημα του Wenk θα ήταν ακόμη πιο γοητευτικό εάν ο επίμαχος στίχος δεν βρισκόταν στην ενότητα C3, αλλά στην κεντρική ενότητα (ρίζα) C2 του τραγουδιού. Ο ίδιος μουσικολόγος, χρησιμοποιώντας αυτή την ιδέα, εντοπίζει μια ανάλογη εκδήλωσή της στο μελωδικό επίπεδο: στα μέτρα 9-12 οι δύο μελωδικές γραμμές (της φωνής και του πιάνου) ξεκινούν από την «κοινή ρίζα», τη νότα ντο (μ. 9), για να αναπτυχθούν σε αντίθετη κίνηση και να καταλήξουν μαζί στη νότα μι (μ. 12):⁵³

[Moins lent]

⁵² Arthur Wenk, *ό.π.*, σ. 190.

⁵³ *Ο.π.*

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «La chevelure», μμ. 9-12.

Ωστόσο, η τελευταία παρατήρηση του Wenk έρχεται σε αντίφαση με το πρώτο του επιχείρημα. Η «κοινή ρίζα», η νότα ντο, παρατίθεται στη φωνή στο μέτρο 9, το οποίο όμως αποτελεί το τέλος μιας φράσης, ή μάλλον το τέλος της ενότητας C1 (μμ. 7-9). Στην πραγματικότητα, οι δύο μελωδικές γραμμές ξεκινούν την αντίθετη πορεία τους στο επόμενο μέτρο, όπου ξεκινά μια νέα μουσική και ποιητική φράση, με μια κίνηση κατά τόνους στα μέτρα 10-11 και με την παράθεση του αιολικού τρόπου με βάση το μι στο μέτρο 12. Κατά την εκτίμησή μας, η βασική ιδέα αυτού του τραγουδιού δεν έγκειται τόσο σε μια μορφολογική ή μελωδική απόδοση από τον Debussy της έννοιας της κοινής ρίζας στην οποία αναφέρεται ο Louÿs στο ποίημά του, αλλά περισσότερο στην ίδια την ιδέα της γυναικείας κόμης και του συμβολικού της περιεχομένου. Πρόθεση του συνθέτη ήταν μια λιγότερο εγκεφαλική και περισσότερο άμεση και υποβλητική αποκωδικοποίηση της ποίησης. Όπως και στο *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου*, η έννοια της καμπύλης κυριαρχεί, τόσο στο ποιητικό, όσο και στο μουσικό κείμενο. Ο Louÿs περιγράφει τη μακριά κόμη που περικλείει τον λαιμό, τον αυχένα και ακουμπά στο στήθος του εραστή: «J'avais ta chevelure autour de mon cou. J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine» («Είχα την κόμη σου γύρω από τον λαιμό μου. Είχα τα μαλλιά σου, σαν ένα μαύρο περιδέραιο γύρω από τον αυχένα και στο στήθος μου»). Η χρωματική κίνηση της φωνής και του πιάνου ακολουθούν αργά και νοχελικά τις καμπυλόγραμμες ερωτικές κινήσεις της κόμης συνθέτοντας μια ονειρική ατμόσφαιρα. Εδώ, το ρετσιτατίβο της φωνής δεν είναι πυκνό και εφήμερο όπως στο πρώτο τραγούδι, αλλά πλατύ και νωθρό, όπως μια συνειδητά παρατεταμένη φαντασίωση. Όταν

πραγματοποιείται η ένωση των δύο εραστών («[...] et nous étions liés pour toujours ainsi, par la même chevelure la bouche sur la bouche» «[...] έτσι ενωθήκαμε για πάντα, από την ίδια κόμη, στόμα με στόμα»), οι καμπύλες μεγαλώνουν, οι μελωδικές γραμμές απλώνονται σε μια μεγάλη έκταση (βλ. το προηγούμενο μουσικό παράδειγμα, μμ. 10-12) σχηματίζοντας την πλατιά κυματοειδή μορφή της κόμης, όπως ακριβώς αυτή εικονίζεται στους πίνακες του κινήματος της art nouveau. Τέλος, όταν επέρχεται η ποιητική συγχώνευση των δύο εραστών («Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus, que je devenais toi-même ou que tu entraies en moi comme mon songe», «Και σταδιακά, μου φάνηκε, τόσο τα μέλη μας είχαν περιπλεχθεί, πως λάμβανα τη δική σου υπόσταση, ή ότι εισχωρούσες μέσα μου όπως το όνειρό μου») το πιάνο εγκαταλείπει την κυματοειδή γραφή, για να παραθέσει μια σειρά, κοινών στα δύο χέρια, συγχορδιών:

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «La chevelure», μμ. 15-19.

Το τελευταίο τραγούδι «Ο τάφος των ναϊάδων» εκτυλίσσεται σε ένα τελείως διαφορετικό μουσικό και ποιητικό κλίμα. Σε ένα χειμερινό τοπίο, η ηρωίδα συναντά τον εραστή της σ' ένα χιονισμένο δάσος, όπου βρίσκεται ο τάφος των σατύρων, των νυμφών και των ναϊάδων. Η συνεύρεσή τους δεν έχει τίποτε το ερωτικό, καθώς κάθονται δίπλα «στην πηγή όπου άλλοτε γελούσαν οι ναϊάδες», ενώ επιχειρούν να κοιτάξουν πίσω στη χαμένη εποχή μέσα από ένα σπασμένο κομμάτι πάγου. Το νερό, το στοιχείο της ζωής, αποτελεί ακόμη ένα ερωτικό σύμβολο στην ποιητική του Louÿs· η κρυσταλλική του μορφή σημαίνει την παύση της ζωής, άρα τον θάνατο του έρωτα. Η κόμη της ηρωίδας που άλλοτε κυμάτιζε θελκτικά, τώρα είναι άκαμπτη και «διανθισμένη από μικρά κομμάτια πάγου». Το δάσος όπου ο παγανιστικός κόσμος της αρχαιότητας έσφυζε από ζωή έχει μετατραπεί σε ένα απέραντο νεκροταφείο. Η αναζήτηση του χαμένου κόσμου σηματοδοτείται από την θραύση του πάγου, χωρίς όμως αποτέλεσμα καθώς η διάφανη υπόστασή του δεν αποκαλύπτει παρά μόνο μια αναπαραγωγή της ίδιας θλιβερής πραγματικότητας.⁵⁴ Ο Debussy συγκρατεί από το ποίημα του Louÿs την έννοια της στασιμότητας, της νεκρής φύσης που παγώνει τις εικόνες και τα συναισθήματα. Εδώ αρμόζει η εύστοχη παρατήρηση του Vladimir Jankélévitch ότι «η μουσική [του Debussy] αναδύεται από τη σιωπή, ότι η μουσική του είναι μια σιωπή που έχει διακοπεί ή προσωρινώς ανασταλεί».⁵⁵ Ένα ρυθμικό οστινάτο τεσσάρων δέκατων έκτων διατρέχει όλο το τραγούδι που αντανακλά την παγερή και άκαμπτη όψη των πραγμάτων. Οι αρμονικές διαδοχές δεν οδηγούν πουθενά, ενώ η ανακοίνωση του θανάτου των σατύρων («Les satyres sont morts») εκφέρεται στη χαμηλότερη νότα της φωνής με τη συνοδεία του πιάνου να παραμένει στάσιμη στο ίδιο αρμονικό περιβάλλον επαναλαμβάνοντας μονότονα και πένθιμα το ίδιο μοτίβο:

[Très lent]

Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*, «Le tombeau des naïades», μ. 14.

⁵⁴ Εδώ υποβόσκει ένας παραλληλισμός της πραγματικότητας αυτής με την εποχή του Louÿs.

⁵⁵ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, A. Collin, Παρίσι 1961, σ. 167.

Με αυτόν τον βουβό θρήνο για τη χαμένη χρυσή εποχή της νεότητας της Bilitis, ο Debussy κλείνει την «συλλογή» των τραγουδιών του αφιερωμένη στην ηρωίδα που επινόησε ο Louÿs. Ακολουθώντας τις διακυμάνσεις του κειμένου, αλλά παρέχοντας ένα εύστοχο ηχητικό φόντο στις ποιητικές φαντασιώσεις του επιστήθιου φίλου του, ο συνθέτης σκιαγράφησε –χωρίς συναισθηματικές ρομαντικές εξάρσεις και χωρίς περιττούς αρχαϊσμούς– ένα ιδανικό πρότυπο της αρχαιότητας όπου συνυπάρχουν η εκλέπτυνση, η ηδονή, η υποβολή και η ποιητική ανύψωση.

Η πρόταση του Louÿs στον Debussy να γράψει μια σκηνική μουσική προκειμένου να συνοδεύσει μια θεατροποιημένη εκδοχή των *Chansons de Bilitis* αποτελεί μια ένδειξη της επιθυμίας του ποιητή να ενδυναμώσει την αυθεντικότητα του εν λόγω έργου. Σε επιστολή του τον Σεπτέμβριο του 1900 ζήτησε από τον συνθέτη να γράψει «οκτώ σελίδες με βιολιά, παύσεις και χάλκινες συγχορδίες που να παράγουν αυτό που μπορούμε να ονομάσουμε “μια εντύπωση τέχνης”» προκειμένου να επενδύσουν μουσικά την ανάγνωση και τα *tableaux vivants* της παράστασης που είχε προγραμματιστεί στην Salle des Fêtes της εφημερίδας *Le Journal* στις 7 Φεβρουαρίου 1901.⁵⁶ Η παρτιτούρα για δύο φλάουτα, δύο άρπες και τσελέστα (χαρακτηριστική επιλογή οργάνων που προσδίνει μια αρχαϊκή χροιά) που ο Debussy έγραψε σε διάστημα 4 μηνών έχει έναν σαφώς αποσπασματικό χαρακτήρα που όμως επιδεικνύει ορισμένες από τις αρετές που διέκριναν και τα αντίστοιχα τραγούδια. Το έργο *Six épigraphes antiques* [Έξι αρχαίες επιγραφές] για πιάνο (4 χέρια) που ο συνθέτης έγραψε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1914, αποτελεί μια ανεπτυγμένη μορφή της σκηνικής μουσικής για τα *Chansons de Bilitis*, ενώ χρησιμοποιείται παράλληλα και νέο μουσικό υλικό.⁵⁷ Ο Debussy διατηρεί στα έξι κομμάτια της σουίτας αυτής την λιτή γραφή και τις τροπικές αναφορές που άρμοζαν με τον αρχαιοπρεπή χαρακτήρα της πηγής τους, εμπλουτίζοντας την ηχοχρωματική παλέτα του οργάνου και αξιοποιώντας τις νέες αρμονικές αναζητήσεις που είχε ο ίδιος εκείνη την εποχή.

Η τεράστια απήχηση που είχαν τα *Chansons de Bilitis* του Louÿs, αποτέλεσε ισχυρό κίνητρο για αρκετούς συνθέτες οι οποίοι, ακολουθώντας το παράδειγμα του

⁵⁶ Ο συνθέτης είχε ήδη παραστεί τον Οκτώβριο του 1898 σε μια διάλεξη ενός A. Segard πάνω στα *Chansons de Bilitis* του Louÿs, όπου και φαίνεται να προέκυψε η ιδέα της σκηνικής παρουσίασης των ποιημάτων αυτών. Ο Debussy πάντως στην αρχή φάνηκε αρκετά επιφυλακτικός ως προς την συμβολή της δικής του μουσικής στην όλη παράσταση. Βλ. Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, σ. 245.

⁵⁷ Για μια λεπτομερή σύγκριση των δύο έργων βλ. Robert Orledge, *ό.π.*, σσ. 248-249.

Debussy, μελοποίησαν ορισμένα από τα ποιήματα της συλλογής αυτής.⁵⁸ Μια σχεδόν σύγχρονη μελοποίηση με αυτή του Debussy αποτελούν τα *Chansons de Bilitis* op.39 του Charles Kœchlin (1867-1950), καθώς ο συνθέτης επέλεξε πέντε ποιήματα από τη συλλογή του Louÿs και έγραψε τη μουσική κατά το διάστημα 1898-1908. Ωστόσο, ο Kœchlin κινήθηκε σε ένα τελείως διαφορετικό πνεύμα από αυτό του Debussy, αναδεικνύοντας μιαν άλλη πλευρά της ποίησης του Louÿs. Η επιλογή των ποιημάτων από τον Kœchlin παρουσιάζει ορισμένα αξιοσημείωτα χαρακτηριστικά. Αποφεύγοντας τα τρία ποιήματα που ο Debussy είχε ήδη μελοποιήσει, ο Kœchlin επέλεξε εκείνα στα οποία το ερωτικό στοιχείο είναι σχεδόν απόν (ή τουλάχιστον εκδηλώνεται χωρίς να προκαλεί), αναδεικνύοντας περισσότερο την παγανιστική, αλλά και τη θλιμμένη φύση της Bilitis. Εάν εξαιρέσει κανείς το πρώτο τραγούδι «Hymne à Astarté» [«Ύμνος στην Αστάρτη»], όπου πραγματοποιείται η, συνήθης στην αρχαϊκής θεματολογίας ποίηση, επίκληση σε μια θεότητα και το τέταρτο τραγούδι «Hymne à la nuit» [«Ύμνος στη νύχτα»] στο οποίο η εξύμνηση της νύχτας εμπεριέχει έναν υποκείμενο ερωτισμό που εκδηλώνεται μέσω της συγχώνευσης της ηρωίδας με την (νυχτερινή) φύση, στα υπόλοιπα τραγούδια κυριαρχεί ένα πένθιμο κλίμα που απορρέει από την έλλειψη ή την απουσία του ερωτικού στοιχείου. Επιπλέον, ο συνθέτης προέβη σε μεγάλης έκτασης αλλαγές στο ποιητικό κείμενο του Louÿs, χωρίς να υπάρχει πάντα εμφανής λόγος. Τις περισσότερες φορές οι επεμβάσεις αυτές αποσκοπούσαν στην βελτίωση της ευφωνίας, χωρίς να βλάπτεται η νοηματική ακολουθία, ενώ παράλληλα ο ίδιος παρέλειπε λέξεις ή προτάσεις που ο ίδιος θεωρούσε περιττές, ή ακόμα προσέθετε δικό του κείμενο προκειμένου να ισορροπήσει μορφολογικά τον ποιητική πρόζα του Louÿs. Στο πρώτο τραγούδι της συλλογής⁵⁹ «Hymne à Astarté» [«Ύμνος στην Αστάρτη»] συντελούνται οι

⁵⁸ Μεταξύ αυτών αναφέρουμε τους: Michel-Maurice Lévy (1883-1965), 3 *Chansons de Bilitis* (1905), Marcel Dupré (1886-1971), 2 *Chansons de Bilitis* (1913), Georges Dandelot (1895-1975), 11 *Chansons de Bilitis* (1925-1931) και Jean Huré (1877-1930), *Hymne à la nuit* (η χρονολογία της σύνθεσης αυτής της *mélodie* δεν μας κατέστη γνωστή). Η γαλλίδα μουσικολόγος Marie-Claire Beltrando-Pattier αναφέρει και τη μελοποίηση της Rita Strohl (*Poème en douze chants*, 1900) συνθέτιδος για την οποία όμως δεν εντοπίσαμε σε καταλόγους και λεξικά περαιτέρω πληροφορίες. Βλ. Marie-Claire Beltrando-Pattier, *ό.π.*, σ. 111. Η περίπτωση του Joseph Kosma (1905-1969), *Les Chansons de Bilitis* (1954) καταδεικνύει την απήχηση που είχε η Bilitis και μεταπολεμικά, αν και η ποιητική αρχαιοπρέπεια του Louÿs θεωρήθηκε παρωχημένη.

⁵⁹ Η Marie-Claire Beltrando-Pattier υποστηρίζει ότι πρόκειται για κύκλο τραγουδιών επικαλούμενη τη σταδιακή μείωση της ρυθμικής αγωγής των τεσσάρων πρώτων τραγουδιών (*Moderato quasi allegro – Andante tranquillo – Lent – Adagio, très lent*) καταλήγοντας στο πέμπτο τραγούδι, σε έναν «μουσικό και ποιητικό επίλογο», με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Épithaphe de Bilitis». Βλ. *ό.π.* Ωστόσο, από την επιλογή των ποιημάτων που πραγματοποίησε ο Kœchlin δεν φαίνεται να υπάρχει ή να υπονοείται κάποια νοηματική διαδοχή ή άλλου είδους σχέση μεταξύ τους. Πρόκειται περισσότερο για μια τυχαία επιλογή ποιημάτων από διάφορες σκηνές της ζωής της ηρωίδας του Louÿs. Εάν εξαιρέσουμε το

περισσότερες και οι σημαντικότερες αλλαγές οι οποίες ξεπερνούν τεχνικά ζητήματα και φανερώνουν την προσωπική ανταπόκριση του συνθέτη στον ποιητικό λόγο του Louÿs. Έτσι, ο χαρακτηρισμός της Αστάρτης⁶⁰ από τον ποιητή ως «αγνής και φιλήδονης»⁶¹ αντικαθίσταται στο τραγούδι του Kæchlin από τα επίθετα: «αγνή και θελκτική»,⁶² ενώ η μεγαλύτερη επέμβαση του Kæchlin συντελείται στην τελευταία στροφή του ποιήματος. Το κείμενο του Louÿs:

O Astarté irrésistible, entends-moi, prends-
moi, possède-moi, ô Lune, et treize fois,
chaque année, arrache à mes entrailles la
libation de mon sang!⁶³

[Ω ακαταμάχητη Αστάρτη, άκουσέ με, κατάκτησέ
με, κυρίευσέ με, ω Σελήνη, και δεκατρείς φορές,
κάθε χρόνο, ξερίζωσε από τα σπλάχνα μου τη
σπονδή του αίματός μου!]

μετατρέπεται από τον Kæchlin ως εξής:

O Astarté irrésistible, soit que tu imposes la douleur, soit que tu délivres dans la joie,
Entends moi, prends moi, possède moi,
arrache de mon corps bienheureux
les libations sanglantes!⁶⁴

[Ω Αστάρτη ακαταμάχητη, είτε επιβάλλοντας τον πόνο, είτε παραδίδοντας τη χαρά,⁶⁵

τελευταίο τραγούδι «Épitaphe de Bilitis», στο οποίο μελοποιείται ο τρίτος (και τελευταίος) επιτάφιος της Bilitis της ποιητικής συλλογής του Louÿs (βλ. την υποσημείωση 45) και το τρίτο τραγούδι «Chant funèbre» που ανήκει στη δεύτερη θεματική ενότητα ««Élégies à Mytilène» [«Ελεγείες στη Μυτιλήνη»], στα υπόλοιπα τραγούδια μελοποιούνται ποιήματα που ανήκουν στην τελευταία θεματική ενότητα «Épigrammes dans l'île de Chypre» [«Επιγράμματα στο νησί της Κύπρου»]. Επιπλέον η μουσική του Kæchlin παρουσιάζει πολλά ετερόκλιτα στοιχεία σε σημείο να μην μπορεί να γίνει λόγος για μια στυλιστική ενότητα.

⁶⁰ Σεληνιακή φοινικική θεά της γονιμότητας και του έρωτα, η αντίστοιχη Αφροδίτη της Ανατολής.

⁶¹ Pierre Louÿs, *ό.π.*, σ. 145. Το συγκεκριμένο απόσπασμα βρίσκεται στον δεύτερο στίχο της δεύτερης στροφής.

⁶² Charles Kæchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, στο *Mélodies et chansons*, Salabert, Παρίσι, χ.χ, σ. 131.

⁶³ Pierre Louÿs, *ό.π.*

⁶⁴ Charles Kæchlin, *ό.π.*, σ. 133.

Άκουσέ με, κατάκτησέ με, κυρίευσέ με, ξερίζωσε από το μακάριο σώμα μου
τις αιματοβαμμένες σπονδές!]

Είναι σαφές η τάση του συνθέτη να μετριάσει τις ακραίες εκφράσεις και τις «ενοχλητικές» για την αστική ηθική νύξεις του ποιητή και να προσδώσει έναν ηπιότερο χαρακτήρα στο κείμενο, καθώς άρμοζε κατά τον ίδιο στο πνεύμα μιας αρχαιοπρεπούς ποίησης. Η εξύμνηση της Αστάρτης όφειλε –έως ένα βαθμό και με πρότυπο τις αντίστοιχες επικλήσεις στην Αφροδίτη– να διατηρήσει κάποια όρια στις εκδηλώσεις λατρείας και ερωτισμού. Δεν θα ήταν υπερβολή εάν στο συγκεκριμένο παράδειγμα μιλούσε κανείς για μια ιδιάζουσα περίπτωση λογοκρισίας κατευθυνόμενη πιθανότατα από μια προσωπική παρόρμηση του συνθέτη. Υπό την έννοια αυτή, ο Kæchlin φάνηκε λιγότερο τολμηρός από τον Debussy, τόσο αναφορικά με την επιλογή αντιπροσωπευτικών του ερωτικού κλίματος ποιημάτων, όσο και αναφορικά με τη διατήρηση του αυθορμητισμού και της αμεσότητας του ποιητικού λόγου του Louÿs.

Επιπλέον, σε μουσικό επίπεδο, ο Kæchlin ακυρώνει –τουλάχιστον στο εν λόγω τραγούδι– σε σημαντικό βαθμό τις εγγενείς ιδιότητες του είδους της *mélodie*, καθώς επικρατεί ένα κλίμα οπερατικό που δίνει την αίσθηση μιας πιανιστικής μεταγραφής σκηνικού έργου. Τα πρώτα μέτρα είναι αντιπροσωπευτικά των προθέσεων του συνθέτη:

⁶⁵ Αποδώσαμε περιφραστικά την έκφραση του Kæchlin «tu délivres dans la joie» καθώς –με την επιφύλαξη τυπογραφικού λάθους στην παρτιτούρα– εκτιμούμε ότι είναι αδόκιμη και νοηματικά ασαφής.

Charles Kæchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, «Hymne à Astarté», μμ. 1-7.

Είναι προφανές ότι το πιάνο λειτουργεί ως υποκατάστατο της ορχήστρας, καθώς ο Kæchlin υιοθετεί μια έντονα πυκνή και σύνθετη γραφή οδηγώντας μοιραία σε ένα αποτέλεσμα όπου οι αρμονικές και οι ρυθμικές αναζητήσεις γίνονται αυτοσκοπός και χάνουν το λειτουργικό τους ρόλο. Ειδικότερα, το αρμονικό λεξιλόγιο του συνθέτη διέπεται από μια κατάχρηση, τόσο συγχορδιών πέμπτης αυξημένης (βλ. το προηγούμενο παράδειγμα με την ανοδική κίνηση κατά τόνους),⁶⁶ όσο και των «χρωματικών» κατακτήσεων της εποχής, γεγονός που καταλύει κάθε έννοια μελωδικής και αρμονικής αλληλουχίας, συνθέτοντας ένα ετερόκλητο και παραφορτωμένο σύνολο αρμονικών σχέσεων που εκδηλώνονται χωρίς κάποια εσωτερική λογική. Επιπλέον, εάν η φωνητική γραφή *recto tono* αντανakλούσε στην περίπτωση του Debussy ένα εσωστρεφές κλίμα και αναδείκνυε τις λεκτικές εκλεπτύνσεις της ποίησης του Louÿs, αντίθετα στον Kæchlin αποκτά έναν

⁶⁶ Ο Eero Tarasti αναφέρεται στην ιδιότητα της συγχορδίας της πέμπτης αυξημένης να παραπέμπει στην έννοια της «μαγείας» αναφερόμενος στη χρήση της στο πλαίσιο της μουσικής γλώσσας του ρομαντισμού. Χρησιμοποιώντας παραδείγματα όπως την *Συμφωνία Faust* του Liszt και τον *Χρυσό πετεινό* του Rimsky-Korsakov, ο Tarasti καταδεικνύει τις διάφορες εκφράσεις του «μαγικού» που απορρέουν από τη συγχορδία της πέμπτης αυξημένης. Βλ. Eero Tarasti, *Mythe & Musique. Wagner – Sibelius – Stravinsky*, μτφρ. Damien Pousset, Michel de Maule, χ.τ.ε., 2003, σσ. 133-134. Στην προκειμένη περίπτωση, ο Kæchlin χρησιμοποιεί τη συγχορδία αυτή ως ένα «αρμονικό χαλί» προκειμένου να αποδώσει το σκοτεινό και ιεροτελεστικό κλίμα μιας αρχαϊκής θείας επίκλησης.

εξωστρεφή χαρακτήρα, λειτουργώντας καταλυτικά προς την δημιουργία μιας έντονης θεατρικότητας. Οι απότομες εναλλαγές της δυναμικής και της ρυθμικής αγωγής, σε συνδυασμό με την χρωματική κίνηση της φωνής και την αφύσικη πληθωρικότητα της πιανιστικής γραφής, αποτελούν τα βασικά στοιχεία που συνεργούσαν προς την κατεύθυνση αυτή, οδηγώντας στα τελευταία μέτρα του τραγουδιού σε μια κραυγή παροξυσμού:

[Animé]

Charles Kœchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, «Hymne à Astarté», μμ. 35-39.

Όντας το πρώτο τραγούδι της συλλογής, ο «Ύμνος στην Αστάρτη» εισάγει τον ακροατή σε ένα –εκ διαμέτρου αντίθετο από αυτό που είχε σκιαγραφήσει ο Debussy– αρχαιοπρεπές περιβάλλον όπου οι μεγαλόστομοι αναχρονισμοί του Louÿs συναντούσαν και έως ένα βαθμό προκαλούσαν την επιτήδευση και την θεατρικότητα του Kœchlin. Τα υπόλοιπα τέσσερα τραγούδια («Pluie au matin», «Chant funèbre», «Hymne à la nuit», «Épitaphe de Bilitis») προσεγγίζουν περισσότερο τον χαρακτήρα του είδους της *mélodie* και παρουσιάζουν εκείνα τα χαρακτηριστικά που άρμοζαν στο αρχαιοπρεπές περιεχόμενο της ποίησης: εσωστρεφής χαρακτήρας, εκλεπτυσμένη

αρμονική γλώσσα, διαυγής και λιτή γραφή, χωρίς να αποκλείονται και περαιτέρω αναζητήσεις, όπως η πένθιμη μελωδία που ο συνθέτης παραθέτει στην αρχή του τρίτου τραγουδιού «Chant funèbre» [«Πένθιμο άσμα»] της οποίας η χρωματικότητα και η παράλληλη κίνηση των φωνών σε οκτάβες προσδίνουν μια έντονη αρχαϊκή χροιά:

Charles Kœchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, «Chant funèbre», μμ. 1-7.

Προκειμένου να αποδώσει τον πένθιμο χαρακτήρα του ποιήματος, ο Kœchlin χρησιμοποιεί τη χρωματική κίνηση της φωνής, ενώ πλησιάζοντας στα τελευταία μέτρα του τραγουδιού –μετά το ύστατο «pleurez!» [«θρηνήστε!»]– το πιάνο παραθέτει στο μέτρο 37 το χρωματικό γένος του αρχαιοελληνικού δώριου

τετραχόρδου, όντας η τελευταία μελωδία του τραγουδιού που κλείνει τον μουσικό θρήνο:

Charles Kœchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, «Chant funèbre», μμ. 35-39.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σκόπιμο να γίνει ιδιαίτερη μνεία για την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στη μουσική σκέψη και δημιουργία του Kœchlin, καθώς υπήρξε από τους πρώτους που ανίχνευσε την επιρροή που άσκησε το πνεύμα της αρχαιοελληνικής τέχνης στη γαλλική μουσική, όπως επίσης και από τους πρώτους που διατύπωσε τα χαρακτηριστικά αυτής της επιρροής, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα στο έργο του την ύπαρξή τους. Ο Kœchlin υπήρξε ένας ένθερμος ελληνιστής και μια εξαιρετικά καλλιεργημένη προσωπικότητα, με διευρυμένους ορίζοντες στη σκέψη του. Ξένος απέναντι σε κάθε είδους δογματισμό, ασυμβίβαστος με το μουσικό κατεστημένο της εποχής του (δεν δίδαξε ποτέ σε κανένα μουσικό ίδρυμα της Γαλλίας διότι είχε κριθεί φιλελεύθερος και αντικομορμιστής), ο συνθέτης ήταν ιδιαίτερα ανοικτός, αλλά και διαλλακτικός όσον αφορά τις πρωτοποριακές τάσεις της εποχής του, τις οποίες και παρακολουθούσε στενά. Συμμετέχοντας ο ίδιος στην εθνική αφύπνιση της γαλλικής μουσικής στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εξέφρασε μέσα από τα γραπτά του την επιτακτική ανάγκη για ανάδειξη των εγγενών ιδιοτήτων της γαλλικής μουσικής. Στο πλαίσιο αυτό, δεν παρέλειπε να τονίζει τη συγγένεια αυτών με το αρχαιοελληνικό πνεύμα και –όχι χωρίς κάποια δόση προκατάληψης– να τοποθετεί τη γερμανική μουσική στον αντίποδά του.⁶⁷ Σύμφωνα με τον ίδιο, η αναζήτηση της απόλυτης ομορφιάς όφειλε να βασίζεται στην τήρηση του μέτρου και στην επίτευξη των αρμονικών αναλογιών, διδάγματα που ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός μεταλαμπάδευσε στη Γαλλία:

⁶⁷ Για το θέμα αυτό βλ. το κεφάλαιο 2.Γ: «Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», σσ. 172-189.

[...] είναι στις «τέλειες αναλογίες» που διακρίνουμε αυτό το ελληνικό κυρίως χάρισμα, αυτή την ύψιστη λεπτότητα των τρόπων, αυτή την καθοριστική ισορροπία τις οποίες αναγνωρίζουμε από κοινού στους μεγαλύτερους κλασικούς μας. Και πράγματι, δεν αποτελεί ένα προσόν της χώρας μας, αυτός ο τρόπος να μιλάμε για τα πράγματα, χωρίς να φαίνεται καν ότι τα αγγίζουμε; Τα μέσα που επιλέγουμε, η λακωνικότητα της γλώσσας, η *συνοπτικότητα* του έργου, και η διαύγεια του πνεύματος... Το να συγκρατούμε την καρδιά μας, να την απελευθερώνουμε μόνο εν γνώσει μας, να λέμε περισσότερα απ' ό,τι φαίνεται και [το να εκφράζουμε], με φυσικό τρόπο, βαθιές σκέψεις, χωρίς επίδειξη, χωρίς τυμπανοκρουσίες, χωρίς να καταφεύγουμε σε ηχητικούς γιγαντισμούς, δεν βρίσκεται εδώ αυτό το «μέτρο» που τόσο εκθειάζουν οι δάσκαλοι της ρητορικής στους μαθητές τους; Μια ευαισθησία που δεν ξεχειλίζει σε ποτάμια άκαιρων δακρύων, αλλά η οποία εντούτοις ξέρει να κλαίει με μια ενδόμυχη αιδώ... Η ομορφιά προκύπτει από τις αναλογίες [...].⁶⁸

Ο λόγος του Kœchlin επαναλαμβάνει τις διαδεδομένες πλέον εκείνη την εποχή αντιλήψεις για τις αρετές της γαλλικής μουσικής και τη σχέση τους με το αρχαιοελληνικό πνεύμα. Οι έννοιες στις οποίες ο ίδιος έδινε μεγάλη βαρύτητα συνοψίζονται στη διαύγεια, την απλότητα, την εκλέπτυνση, τη λιτότητα, το μέτρο, αλλά και στη «γοητεία», όπως ο ίδιος αποκαλούσε, της μουσικής έκφρασης. Η έννοια της διαύγειας είναι στενά συνδεδεμένη, τόσο με την καθαρότητα της αρχαιοελληνικής σκέψης, όσο και με το περίφημο ελληνικό φως, τη λάμψη του οποίου πολλοί ποιητές και περιηγητές εξύμνησαν. Ο ίδιος διέκρινε ότι «αυτό το αρχαίο φως δεν αποτελεί ανακάλυψη της σύγχρονης [γαλλικής] μουσικής, [αλλά] κατά την εξέλιξή της φαίνεται ότι αυτή στρέφεται προς την πάλαι ποτέ Ελλάδα»,⁶⁹ ενώ σε ένα αυτοβιογραφικό του κείμενο, τόνισε «την σημασία που καταλαμβάνει [στα έργα του] το φως και ιδιαίτερα το ελληνικό φως [...]».⁷⁰ Πραγματοποιώντας έναν απολογισμό των τάσεων που εκδηλώθηκαν στη γαλλική μουσική τον 19^ο και 20^ο αιώνα, σημείωσε την παρουσία αυτής της ιδιαίτερης επιρροής η οποία ξεπερνούσε το επίπεδο της απλής θεματολογίας. Θεωρώντας τους Gounod, Fauré, Ravel και

⁶⁸ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σσ. 67-68.

⁶⁹ *Ο.π.*, σ. 67.

⁷⁰ Charles Kœchlin, «Études sur Charles Kœchlin par lui-même», *La Revue Musicale*, 340-341, Μάρτιος 1981, σ. 55. Το κείμενο γράφτηκε πριν το 1939 και αντιγράφηκε εκ νέου τον Φεβρουάριο του 1947.

Debussy ως τους συνθέτες εκείνους που κατανόησαν με διαφορετικό τρόπο ο καθένας την ελληνική αρχαιότητα, έθεσε μια σαφή διαχωριστική γραμμή με την παρωχημένη αρχαιότητα «του Corneille και της Γαλλικής Επανάστασης (περισσότερο ρωμαϊκής), ή της παθητικής μεγαλειότητας του Gluck, ή του στομφώδους ηρωισμού της Σχολής του David».⁷¹

Ειδοποιός διαφορά μεταξύ της παλαιάς και της νέας αυτής πρόσληψης υπήρξε, σύμφωνα με τον ίδιο, η έννοια της «γοητείας» (ο Kœchlin χρησιμοποιεί τους όρους «charme» και «séduction musicale»), έννοια η οποία αφορούσε την «ευλύγιστη» και «αισθησιακή» στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία και συνδέεται άμεσα με την εκ νέου ανακάλυψη του παγανιστικού στοιχείου.⁷² Θεωρούσε τον Debussy ως τον συνθέτη εκείνο που ανέδειξε και έφερε στον ύψιστο βαθμό τελειότητας αυτό το στοιχείο της γοητείας: «Επομένως, η σημερινή μας στάση, το ένστικτο που μας οδηγεί στο να θέλουμε, να αποκαταστήσουμε τη μουσική γοητεία –αθώα, αγνή και η οποία ασκεί μια ισχυρή κυριαρχία πάνω μας με το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου*– δεν έχουν επίσης μια ελληνική υπόσταση;».⁷³ Η «αποκατάσταση» της μουσικής γοητείας είχε πραγματοποιηθεί στο έργο του Debussy μέσω της αναγωγής του ήχου σε μια αμιγώς αισθησιακή απόλαυση –χωρίς την περιοριστική παρεμβολή θεωρητικών αρχών– και με τις προεκτάσεις που αυτή είχε στο επίπεδο της αρμονίας, της δομής και του ηχοχρώματος. Επιπλέον, η έννοια αυτή ήταν «αθώα» και «αγνή» ακριβώς διότι, αφενός, σε ένα φιλοσοφικό επίπεδο πραγματοποιούσε μια αναφορά στον βουκολικό κόσμο και στη δυνατότητα να αναστηθεί η απωλεσθείσα παραδεισένια και πρωτόγονη ανθρωπότητα, αφετέρου, στο μουσικό επίπεδο αποσκοπούσε σε μια άμεση ακουστική αντίδραση και δεν υπέκρυπτε περίπλοκους συμβολισμούς ή άλλου είδους διανοητικές λειτουργίες. Σε ένα αντιπροσωπευτικό κείμενο που έθετε το ερώτημα της εγκεφαλικής ή της αισθησιακής υπόστασης και λειτουργίας της μουσικής, ο ίδιος κατέληξε:

⁷¹ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», ό.π., σ. 59.

⁷² Βλ. το σχετικό παράθεμα στο κεφάλαιο 2.Δ. «Επώνυμης της παγανιστικής αρχαιότητας: από τη γραφικότητα στην πρωτοπορία», σ. 194.

⁷³ Charles Kœchlin, ό.π. Η έννοια της γοητείας βρισκόταν στον αντίποδα της περισσότερο εγκεφαλικής στάσης που είχαν, σύμφωνα με τον ίδιο, οι Franck και d'Indy: «Το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός φαύνου*, η πρώτη σκηνή της *Gwendoline*, τα χορωδιακά του *Caligula*, δεν ήταν σε καμία περίπτωση επηρεασμένα από τον Franck ή ακόμα περισσότερο από τον d'Indy, αλλά επιβεβαίωναν κατηγορηματικά αυτού του είδους την παγανιστική τάση, την οποία έχω επισημάνει αρκετές φορές, και η οποία συνίστατο στο να παραδοθεί κάποιος στην γοητεία της μουσικής». Βλ. Charles Kœchlin, «Société Nationale – Schola Cantorum – SMI», Διάλεξη του συνθέτη στο σπίτι της πιανίστας Jeanne Herscher-Clément στις 24 Φεβρουαρίου 1916, Michel Duchesneau, επιμ., *Intemporel*, 21, Ιανουάριος-Μάρτιος 1997, <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR21KOETXT.html>. Πρόσβαση στις 14 Δεκεμβρίου 2002.

Ας αφήσουμε τους μουσικούς να οδεύσουν προς την ομορφιά, χωρίς να επιχειρούμε να τους καταλογίζουμε την υπερβολή ή την έλλειψη συμμετρίας· χωρίς να μεμψιμοιρούμε για την παρουσία ή την απουσία ορισμένων μορφών. Ο καλλιτέχνης πραγματοποιεί εκείνη την ομορφιά που αισθάνεται παρά μόνον υπό την προϋπόθεση να είναι ελεύθερος.⁷⁴

Ωστόσο, η ελευθερία αυτή δεν σήμαινε πλήρη αναίρεση των βασικών αρχών της θεωρίας και της αρμονίας της μουσικής, ούτε την κατάλυση της έννοιας της δομής, αλλά επέτρεπε μια ελεύθερη επιλογή ανάμεσα σε έναν πλούτο μέσων προκειμένου να επιτευχθεί αυτό που ο καθένας αισθανόταν –με την, καλώς εννοούμενη, «αφέλεια» και τον «αυθορητισμό ενός παιδιού»⁷⁵– ως ομορφιά. Ως εκ τούτου, τα μέσα δεν γίνονται αυτοσκοπός, αλλά εξυπηρετούν την βασικό φιλοσοφικό και αισθητικό αξίωμα του Kœchlin, την δημιουργία και την εξύμνηση του Ωραίου. Προς αυτή την κατεύθυνση λειτουργούσαν και οι συμβουλές που έδινε στους μαθητές του, αναφορικά με τα τεχνικά και αισθητικά προβλήματα που εμπεριείχε η υιοθέτηση των νέων τεχνικών σύνθεσης. Οι απόψεις του Kœchlin –τις οποίες είχε ο ίδιος εκφράσει και μέσα από το συνθετικό του έργο– έκαναν λόγο για μια μουσική γλώσσα που δεν θα απαρνιόταν την παράδοση, αλλά θα αξιοποιούσε μ' ένα νέο πνεύμα τα διδάγματά της, σε συνδυασμό με μια ευρεία αποδοχή και προσωπική αφομοίωση των νέων τάσεων. Ο συνθέτης έπρεπε να είναι ελεύθερος να επιλέξει το ιδίωμα που θεωρούσε ότι άρμοζε στην περίπτωση, χωρίς να υπόκειται σε οποιοδήποτε περιοριστικό θεωρητικό πλαίσιο:

[...] αποφύγετε τα δόγματα. Απελευθερωθείτε από την παιδαριώδη έπαρση ότι κατακτήσατε την πεποίθηση μιας πανάκειας. [...] Αλλά ζήτω το δίδαγμα της εμπειρίας, ζήτω η μουσική διαίσθηση, ελεύθερη από νόμους και συνήθειες, απαλλαγμένη από το φόβο του να μην είναι κάποιος αρκετά μοντέρνος, ή του να είναι πολύ! Αναλύστε, εάν αυτό σας αρέσει (αν και δεν είναι απαραίτητο), αλλά *πρώτ' απ' όλα επινοήστε* τη μουσική σας, αφήνοντας τον εαυτό σας να προχωρήσει ανάλογα με τις διαθέσεις σας – κάτι που δεν θα σημαίνει ποτέ ότι [η μουσική σας] θα έχει το δικαίωμα να μην είναι καθόλου *δομημένη*. [...]

⁷⁴ Charles Kœchlin, «La Musique: plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle?», *La Revue Musicale*, Μάρτιος 1921, σ. 241.

⁷⁵ Charles Kœchlin, «Études sur Charles Kœchlin par lui-même», *ό.π.*, σ. 70.

Διεκδικούμε την ελευθερία της φυσικότητας ενάντια σε κάθε τι κατασκευασμένο, όπως επίσης την ελευθερία της λεγόμενης «λόγιας» μουσικής ενάντια στην λεγόμενη «λαϊκή» και «κατανοητή σε όλους» μουσική. Χωρίς αμφιβολία, είναι απαραίτητο να προσαρμοζόμαστε στην έκφραση που οφείλουμε να αναδύουμε και να διατηρούμε, όταν πρέπει, μια μεγάλη στυλιστική απλότητα.⁷⁶

Ο συνθέτης κάνει εδώ μια αναφορά στην έννοια της απλότητας, τονίζοντας τη σημασία που αυτή όφειλε να λάβει στο πλαίσιο των αναζητήσεων της νέας μουσικής, κατόπιν της έξαρσης των σειραϊκών και μετασειραϊκών μοντέλων σύνθεσης (το κείμενο είναι γραμμένο το 1948), επαναφέροντας εκ νέου το αίτημα για μια ανάκτηση της φυσικής μουσικής διαίσθησης. Αγγίζοντας παράλληλα το θέμα της απήχησης της λεγόμενης λόγιας μουσικής στο μη εξειδικευμένο κοινό –πρόβλημα έντονο εκείνη την εποχή, λαμβανομένου υπόψη τις κατευθύνσεις που είχε λάβει η τότε μουσική πρωτοπορία– ο συνθέτης αναγνωρίζει την ανάγκη της ευελιξίας της μουσικής σύνθεσης χωρίς όμως να αφήνει περιθώρια ευτελισμού της. Ωστόσο, αυτή η έννοια της απλότητας, είχε τεθεί ως αίτημα ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη Γαλλία –αίτημα το οποίο είχε και ο ίδιος θέσει και υπερασπιστεί σθεναρά μέσα από το συγγραφικό και συνθετικό του έργο– ενώ είχε συνδεθεί, τόσο με την εγχώρια λόγια και δημοτική μουσική παράδοση, όσο και με τα διδάγματα που προσέφερε η αρχαιοελληνική τέχνη. Ο Kœchlin ήταν κατηγορηματικός όσον αφορά την αναγωγή της απλότητας, όχι σε μια έννοια που να παραπέμπει στην απλοϊκότητα και στη ρηχότητα, αλλά σε μια καθολική αισθητική στάση η οποία να οδηγεί στην λιτή και απέρριπτη διατύπωση της βαθύτερης ουσίας της καλλιτεχνικής σκέψης:

Διαπράττουμε ένα σφάλμα όταν γενικώς αρνούμαστε την
υπαρξη της απλότητας σε ορισμένες εκλεπτυσμένες

⁷⁶ Charles Kœchlin, «Musique atonale», *La Pensée*, 17, Μάρτιος-Απρίλιος 1948, σ. 38. Μερικά χρόνια νωρίτερα, σε επιστολή προς τον μαθητή του Henri Sauguet, είχε εκφράσει ανάλογες απόψεις σχετικά με τις έννοιες του μοντέρνου και του απαρχαιωμένου: «Μια μουσική μπορεί να είναι προσωπική και πραγματικά νέα, με τις ήδη γνωστές παραδοσιακές συγχροδίες και φόρμες – και αυτό λόγω της ίδιας της ιδέας του συνθέτη αλλά και των άπειρων δυνατών συνδυασμών. Αντίθετα, μπορούμε να φανούμε ακαδημαϊκοί, φορμαλιστές, απαρχαιωμένοι και τετριμμένοι χρησιμοποιώντας μέσα που εκ πρώτης όψεως φαίνονται απεριόριστα. Θέλω να πω ότι υπάρχει ένας μοντερνισμός, μια καινοτομία του τονικού ύφους, ιδιαίτερα με τους αρχαίους τρόπους, και ένας ακαδημαϊσμός του πολυτονικού, αλλά και του ατονικού ύφους. [...] Αυτό δεν σημαίνει ότι τόσο η πολυτονικότητα, όσο και η ατονικότητα δεν μπορούν να προσφέρουν πολύτιμα και πολυάριθμα μέσα. Αλλά θα πρέπει κάποιος να είναι ικανός να τα βρει». Επιστολή της 19^{ης} Μαρτίου 1939. Βλ. Madeleine Li-Kœchlin, επιμ., *Charles Kœchlin. Correspondance, La Revue Musicale*, 348-350, 1982, σ. 105.

μουσικές και σε περίπλοκες αρμονίες. [...] Η απλότητα δεν συνιστά ρηχότητα. Τα τραγούδια του Fauré, στο σύνολό τους, είναι τόσο απλά – όπως ο Παρθενώνας με τις τόσο εκλεπτυσμένες αναλογίες και λεπτομέρειες. Το μόνο που μετράει είναι η γενική έποψη και οι λεπτομέρειες που αφορούν τα μέσα δεν έχουν σημασία. Η απλότητα εξάγεται από την ενότητα του συνόλου, την καθαρότητα της εκτέλεσης, την ακουστική διαύγεια, την απουσία φλυαρίας και τη φροντίδα να αποφεύγεται κάθε τι το παράταιρο.⁷⁷

Ένας αξιοσημείωτος απόηχος αυτών των απόψεων εντοπίζεται ακριβώς ένα χρόνο αργότερα (1918) στο περίφημο δοκίμιο-διακήρυξη *Le Coq et l'Arlequin* του Jean Cocteau, ο οποίος –χωρίς να υιοθετεί τη ρομαντική χροιά του λόγου του Kœchlin– διατύπωνε ότι:

Δεν θα πρέπει να εκλαμβάνουμε την απλότητα ως συνώνυμο της πενίας, ούτε ως μια οπισθοδρόμηση. Η απλότητα εξελίσσεται όπως ακριβώς και η εκλέπτυνση [...] Η απλότητα που έρχεται ως αντίθεση στην εκλέπτυνση, πηγάζει από αυτήν: η ίδια εκδηλώνει και συμπτυκνώνει τον κεκτημένο πλούτο.⁷⁸

Η πραγματική απλότητα αποτελούσε, όχι μόνο ένα ύψιστο καλλιτεχνικό ιδεώδες, αλλά και ένδειξη της τεχνικής ανωτερότητας και της αισθητικής κορύφωσης του δημιουργού. Ωστόσο, η βαθύτερη ουσία της έννοιας αυτής διέφευγε από την

⁷⁷ Charles Kœchlin, «Société Nationale – Schola Cantorum – SMI», ό.π. Στο σημείο αυτό, ο Michel Duchesneau σημειώνει ότι ο Kœchlin διάβασε ένα απόσπασμα από τη συλλογή αφορισμών *Le Jardin d'Épicure [Ο Κήπος του Επικούρου]* (1895) (Calmann-Lévy, Παρίσι ⁵⁷1912, σσ. 106-108) του συγγραφέα Anatole France (1844-1924), όπου δίνεται ο ορισμός του απλού ύφους όσον αφορά την ποίηση και τη λογοτεχνία, και το οποίο αξίζει να παραθέσουμε ολόκληρο: «Η φύση, έτσι τουλάχιστον όπως μπορούμε να τη γνωρίζουμε [...], δεν μας παρουσιάζει τίποτε το απλό και η τέχνη δεν μπορεί να ισχυρίζεται ότι είναι περισσότερο απλή από τη φύση. Ωστόσο, συμφωνούμε όλοι όταν λέμε ότι το τάδε στυλ είναι απλό και το δείνα δεν είναι. Θα έλεγα λοιπόν ότι, εφόσον σαφώς δεν υφίσταται ένα στυλ απλό, υπάρχουν όμως στυλ που μοιάζουν απλά και ότι είναι ακριβώς αυτά στα οποία η νεότητα και η διάρκεια φαίνονται να είναι προσκολλημένες. Δεν μένει παρά να ερευνήσουμε από πού συνεπάγεται αυτή η ευτυχής αίσθηση. Και, χωρίς αμφιβολία, θα σκεφθούμε πως [αυτά τα στυλ] την οφείλουν [την απλότητά τους], όχι στο γεγονός ότι είναι λιγότερο πλούσια σε ποικίλα στοιχεία, αλλά στο ότι συνθέτουν ένα σύνολο όπου όλα τα μέρη είναι τόσο καλά συγχωνευμένα που δεν μπορούμε να τα διακρίνουμε πια. Τέλος, ένα καλό στυλ είναι σαν αυτή την αχτίδα φωτός που μπαίνει από το παράθυρό μου τη στιγμή που γράφω και που οφείλει την αγνή διαύγειά της στην ενδόμυχη ένωση των επτά χρωμάτων από τα οποία συντίθεται. Το απλό στυλ είναι παρόμοιο με την λευκή διαύγεια. Είναι περίπλοκο αλλά δεν του φαίνεται. Δεν είναι εδώ παρά μια εικόνα και όλοι γνωρίζουμε πόσο λίγο αξίζουν οι εικόνες όταν δεν είναι οι ποιητές αυτοί που τις συναρμολογούν. Αλλά ήθελα απλώς να γίνει κατανοητό ότι η πρέπουσα και επιθυμητή απλότητα δεν είναι παρά φαινομενική και ότι απορρέει μόνο από την αρμόζουσα τάξη και την υπέρτατη οικονομία του λόγου». Είναι προφανές ότι ο Kœchlin επικροτούσε και επιδίωκε την εφαρμογή των κριτηρίων αυτών στη μουσική σύνθεση.

⁷⁸ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Stock, Παρίσι 1993, σ. 43. Παρόμοιες απόψεις εκφράζει λίγο αργότερα και ο Ferruccio Busoni στο δοκίμιό του *Die Junge Klassizität* (1920). Βλ. την υποσημείωση 20 του κεφαλαίου 3.Α. «Ο Fauré και η “ελληνική” του εξιδανίκευση», σ. 336.

αντίληψη του κοινού, το οποίο, προς απογοήτευση του Kœchlin, παρέμενε στην επιφάνεια των πραγμάτων:

Η ακοή του κοινού διατήρησε το γούστο για το κολοσσιαίο· της λείπει η έννοια του μέτρου. Δεν έγινε πάντα κατανοητή η έκφραση της δύναμης μέσω του μετριασμού των μέσων [...]. [...] η *πραγματική μεγαλειότητα* του Παρθενώνα [...] δεν είναι αυτή μιας ανάπτυξης της ύλης αλλά των αναλογιών. [...] Ένα κοινό συνηθισμένο σε μουσικές που τονίζουν τα πάντα, οι οποίες του ικανοποιούν αβίαστα την ανάγκη για κατανόηση, οι οποίες ορισμένες φορές υπερβάλλουν προκειμένου να εξασφαλίσουν τον εντυπωσιασμό, αυτός ο ένοχος εντυπωσιασμός, [το κοινό αυτό] δεν μπορούσε εξ αρχής να εκτιμήσει μια βαθύτατα διακριτική και εσωστρεφή τέχνη.⁷⁹

Οι κοινωνικές προεκτάσεις ήταν αναπόφευκτες. Ο Kœchlin θεωρούσε την βαθύτερη ουσία της γαλλικής μουσικής τέχνης ως κτήμα μόνο μιας πνευματικής ελίτ. Οι αναφορές και οι συγκρίσεις με την αρχαιοελληνική τέχνη (και ιδιαίτερα με την προσφιλή στον ίδιο αρχιτεκτονική) λειτουργούσαν καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση, αναπαράγοντας την πεποίθηση για την «αριστοκρατική» υπόσταση της σωστής πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας. Μόνον οι μυημένοι μπορούσαν να αποκρούσουν τον εντυπωσιασμό, την επιτήδευση και την ψευδή μεγαλοπρέπεια και να συλλάβουν και να κατανοήσουν την ευεργετική για την γαλλική μουσική παρουσία και επίδραση αυτών των ιδιοτήτων οι οποίες διέπονται από τους αιώνιους νόμους της ομορφιάς.⁸⁰

Στο πλαίσιο αυτό, ο ίδιος συμμετέχει και στη διαμάχη γύρω από την ταλαιπωρημένη εκείνη την εποχή έννοια του κλασικού, αρνούμενος κάθε σύνδεσή της με μια οπισθοδρομική καλλιτεχνική στάση. Σε επιστολή του προς τον συνθέτη Max d'Ollone αναφέρει:

⁷⁹ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *ό.π.*, σσ. 67-68.

⁸⁰ Ο Kœchlin δεν έκρυβε τη λύπη του για την πνευματική κατάπτωση της εποχής του, ιδιαίτερα όταν προέβαινε σε παραλληλισμούς με τον αρχαίο κόσμο: «Όταν αναλογίζεται κανείς το μέγεθος της ευφύιας των Αθηναίων [...] ένα κοινό που ήταν ικανό να παρακολουθήσει [...] και να συγκινηθεί στο γεμάτο ιστορία και συναίσθημα θέατρο, δεν είναι υπερήφανος [...] για αυτό που ικανοποιεί την πλειοψηφία των πολιτών της Δημοκρατίας μας, ούτε για τον ορισμό που αυτή δίνει στο θέατρο». Βλ. Charles Kœchlin, «Souvenirs de Charles Kœchlin», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislas Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σ. 391.

[...] η έννοια του κλασικού δεν ήταν ποτέ συνώνυμη με αυτές του πομπώδους και του απαρχαιωμένου.⁸¹ Οι κλασικοί θεωρούνταν στην εποχή τους επαναστάτες. [...] Αλλά κλασικός δεν σημαίνει αρχαίος. Για μένα, οι Fauré και Debussy είναι κατά βάθος κλασικοί λόγω της καθαρότητας της γραφής, της πραγματοποίησης, της σκέψης, διότι όλα διατυπώνονται με σαφήνεια περιλαμβάνοντας μόνο αυτά που πρέπει και τίποτα παραπάνω. Ακόμα και στο Parade του Erik Satie διακρίνω κλασικές ιδιότητες, όσο παράλογη μπορεί να σου φαίνεται αυτή η διαπίστωση.⁸²

Εφόσον ο συνθέτης είχε, κατά κάποιο τρόπο, απαλλάξει την έννοια του κλασικού από τα αρνητικά συμφραζόμενα που αυτή είχε λάβει κατά καιρούς, προχώρησε σε έναν εκ νέου προσδιορισμό του όρου, καθιστώντας τον επίκαιρο με βάση δύο από τους σημαντικότερους συνθέτες εκείνης της εποχής.

Όλες οι παραπάνω ιδιότητες έχουν στην αντίληψη του Kæchlin μια κοινή ρίζα, μια αφετηρία τις οποίες δεν έπρεπε, κατά τον ίδιο, να αγνοήσουν οι σύγχρονοι δημιουργοί: την αρχαιοελληνική τέχνη και σκέψη. Υπό αυτή την έννοια, ο ελληνισμός του Kæchlin έφερε ορισμένα χαρακτηριστικά του ρομαντικού φιλέλληνα, καθώς ανακάλυπτε μέσα από τον πλούτο του παρελθόντος τις αξίες και τα ιδανικά που όφειλαν να διατηρηθούν και να αφομοιωθούν στη σύγχρονη δημιουργία, χωρίς όμως ο ίδιος να τρέφει ψευδαισθήσεις για μια πλήρη αναβίωση του αρχαίου κόσμου. Έχοντας την ευκαιρία το 1930 να ταξιδέψει στην Ελλάδα, ο συνθέτης επισκέφθηκε την Αθήνα και φυσικά την Ακρόπολη. Σε επιστολή του προς τον François Berthet έγραφε:

[...] μετά από έναν πολύ ευχάριστο διάπλου, έφθασα στον Πειραιά στις 26 [Σεπτεμβρίου,] το πρωί [...] όπως τόσες άλλες μεγάλες προσωπικότητες, έτσι κι εγώ ανέβηκα στην Ακρόπολη. Ε λοιπόν, δεν μπορώ να πω, ούτε να προσποιηθώ, αλλά όλες οι ωραίες φράσεις για το *μέτρο*, τη *γαλήνη*, την *αυστηρή χάρη* και την *τελειότητα* της ελληνικής τέχνης δεν είναι υπερβολικές.⁸³

⁸¹ Αποδώσαμε κατά προσέγγιση τους όρους: «promprier» και «vieux jeu».

⁸² Επιστολή της 10^{ης} Φεβρουαρίου 1920. Βλ. Madeleine Li-Kæchlin, επιμ., *ό.π.*, σσ. 42-43.

⁸³ Επιστολή της 3^{ης} Οκτωβρίου 1930. Βλ. *ό.π.*, σ. 79. Ο γιος του, Yves Kæchlin, αναφέρει ότι ο συνθέτης είχε τη συνήθεια να ταξιδεύει μόνος του, με το σακίδιο στον ώμο, αποφεύγοντας τα μεγάλα ξενοδοχεία και την πολυκοσμία. Από το ταξίδι του στην Ελλάδα έφερε αμέτρητες φωτογραφίες τις οποίες είχε τραβήξει ο ίδιος με μια φωτογραφική μηχανή. Βλ. Yves Kæchlin, «Mon Père», *Feuilles d'automne. Le compositeur Charles Kæchlin à Villiers-sur-Mer*, Bernard Kæchlin, επιμ., PhoneIcone, χ.τ.ε., 2002, σ. 13.

Θεωρώντας όλες τις εκφάνσεις του αρχαιοελληνικού πολιτισμού ως την ενσάρκωση της τελειότητας και της απόλυτης αρμονίας και ομορφιάς, ο συνθέτης αναπολούσε τη χρυσή εκείνη εποχή ως έναν «απολεσθέντα παράδεισο», όχι χωρίς έντονα τα σημάδια μιας νοσταλγίας την οποία μόνον οι ποιητές μπορούσαν να εκφράσουν με δημιουργικό τρόπο. Μια επιστολή του προς τον Louis Aguetant είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική:

Υπάρχουν στιγμές που, σκεπτόμενοι τους αιώνες της ελληνικής τέχνης, τις εποχές εκείνες που δεν πρόκειται ποτέ να ξαναδούμε, όπου η *αίσθηση του ωραίου* υπήρχε στις ανθρώπους· βλέποντας όχι μόνο τα επίσημα και αναθηματικά αριστουργήματα, αλλά επίσης τα έπιπλα, τα σκεύη, τις λεπτομέρειες της διακόσμησης και της αρχιτεκτονικής [...], φθάνουμε σε στιγμές πραγματικής απελπισίας στη σκέψη ότι δεν θα τα δούμε ποτέ να αναβιώνουν [...]. Μόνον οι ποιητές και οι τέχνες νίκησαν σχεδόν το χρόνο [...]. Αλλά υπάρχει επίσης και το έργο των σύγχρονων ποιητών, οι οποίοι, εμποτισμένοι με αυτή την τέχνη και την αρχαία ομορφιά, και γνωρίζοντας πώς να την μαντέψουν, μάς κάνουν να την καταλάβουμε και να την αγαπήσουμε διαμέσου της μοντέρνας αλλά και παγανιστικής φύσης τους.⁸⁴

Εδώ δεν τίθεται θέμα οποιουδήποτε είδους αναβίωσης, αλλά μιας βαθιάς κατανόησης των τεχνικών και αισθητικών αρχών που διέπουν την αρχαιοελληνική τέχνη και της πρωτότυπης και προσωπικής αφομοίωσης στο έργο του σύγχρονου δημιουργού. Σε επιστολή του προς τον Max d'Ollone εξέφρασε ρητώς τις απόψεις του σχετικά με αυτό το θέμα:

Όσον αφορά εμένα, τείνω, τόσο από περιέργεια όσο και από προσωπικό γούστο, προς το καινούργιο, προς την εξέλιξη της τέχνης όπως και της ανθρωπότητας, της εξέλιξης που είναι η ίδια η ζωή. Δεν αναβιώνουμε τις παλαιές εποχές· οφείλουμε να τις γνωρίσουμε, να τις αγαπήσουμε, αλλά να μην φοβόμαστε αυτούς που διαφοροποιούνται από τους προγόνους τους: πόσω μάλλον όταν αυτοί είναι ορισμένες φορές, με τον δικό τους τρόπο,

⁸⁴ Επιστολή της 16^{ης} Απριλίου 1907, στο Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Παρίσι 1996, σ. 363.

κλασικοί, και εμπνέονται, ίσως ελεύθερα, αλλά συχνά αναμφισβήτητα από την αρχαιότητα.⁸⁵

Πώς όμως μπορούσε να επιτευχθεί αυτή η ιδιαίτερη πρόσληψη στο έργο ενός συνθέτη; Σε μια αναφορά του στο έργο *Socrate* [Σωκράτης] (1919) του Erik Satie, ο Kœchlin δίνει μια ολοκληρωμένη περιγραφή:

Δεν γνωρίζω άλλη μουσική που να είναι τόσο αυθεντικά ελληνική. Γιατί; Διότι το ύφος της, και η καθαρή, διαυγής, απλή, και επεξεργασμένη σύνθεσή της φθάνουν στην υπέρτατη χάρη. Αυτές οι φιγούρες που διαδέχονται η μια την άλλη και αναδύονται από την κυματοειδή γραμμή της μελωδίας, θυμίζουν τα διακοσμητικά αρχιτεκτονικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται αέναα: αυτές οι ζωντανές κινήσεις, κι εντούτοις πλασμένες με ευαισθησία –αλλά μιας ευαισθησίας που ελέγχεται– αυτή η συνειδητή και αποφασιστική απόρριψη κάθε εύκολου εντυπωσιασμού η οποία εκδηλώνεται [στο εν λόγω έργο] μέσω της σύνθεσης για δύο φωνές, αυτή η εξολόθρευση της μαλθακούς γοητείας [αποτελούν ιδιότητες που] μάς παρουσιάζονται απογυμνωμένες όπως η αττική γη, τραχιές όπως ένα στυφό κρασί που διατηρεί ακόμα τη γεύση του βράχου όπου φύτεψε το αμπέλι, [ενώ] η συνάθροιση όλων αυτών των στοιχείων αναδημιουργεί μια ατμόσφαιρα η οποία μας μεταφέρει στην ουσία της σωκρατικής ελληνικότητας.⁸⁶

Με αυτή τη δήλωση, ο Kœchlin, εκθειάζοντας τον ασκητικό χαρακτήρα του έργου του Satie, συνόψιζε τις ιδιότητες εκείνες που όφειλαν, σύμφωνα με τον ίδιο, να διέπουν μια ελληνότροπη μουσική τέχνη. Οι σχετικές απόψεις που είχε εκφράσει νωρίτερα και που συνέχισε να υπερασπίζεται, τόσο μέσα από τα γραπτά του όσο και από τις συνθέσεις του, δεν αναιρούσαν τη βαθύτερη πεποίθησή του για μια συνολική αναθεώρηση των αρχών της μουσικής δημιουργίας με οδηγό τα καλλιτεχνικά πρότυπα της ελληνικής αρχαιότητας. Οι έννοιες της απλότητας, της λιτότητας, της διαύγειας, της αυστηρής γοητείας παρατίθενται εδώ καθώς βρίσκουν την υπέρτατη έκφρασή τους στο έργο του Satie. Είναι αξιοσημείωτη η συνέπεια και η συνέχεια που διακρίνει τις απόψεις του Kœchlin, λαμβανομένου υπόψη του χρονικού εύρους μέσα στο οποίο αυτές διατυπώνονται.

⁸⁵ Επιστολή της 10^{ης} Φεβρουαρίου 1920. Βλ. Madeleine Li-Kœchlin, επιμ., *ό.π.*, σ. 43.

⁸⁶ Βλ. Hans-Heinz Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, μτφρ. Jean-Claude Salel, Buchet-Chastel, Παρίσι 1956, σσ. 175-176. Δυστυχώς, ο Stuckenschmidt δεν αναφέρει την πηγή αυτής της σημαντικής δήλωσης του Kœchlin.

Εάν κάποιος θελήσει να ανιχνεύσει στο έργο του την ιδιαίτερη σχέση που ο ίδιος είχε με την ελληνική αρχαιότητα, θα πρέπει οπωσδήποτε να στραφεί προς τα τραγούδια που συνέθεσε σε ποίηση του Albert Samain (1858-1900). Πρόκειται για τις δύο συλλογές τραγουδιών op.31 και op.35 τις οποίες ο Kæchlin συνέθεσε στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1901 και 1909. Η επιλογή των ποιημάτων πραγματοποιήθηκε από τις συλλογές *Aux flancs du vase* (1898) και *Le Chariot d'or* (1901), αλλά και από ανολοκλήρωτα ποιήματα που εκδόθηκαν μετά τον θάνατο του Samain, όπου ξεδιπλώνεται η εικόνα που είχε ο ποιητής για τον αρχαίο κόσμο. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο Michel Fleury, το βασικό πλεονέκτημα των δύο αυτών συλλογών είναι ότι «εγκλιμάτισαν τον συμβολισμό σε ένα ευρύ κοινό, το οποίο ήταν νωρίτερα συγκεχυμένο από την περισσότερο ερμητική γλώσσα του Mallarmé ή του Maeterlinck».⁸⁷ Η ποίηση του Samain (όπως και αργότερα αυτή του Henri de Régnier) πραγματοποιούσε μια ιδιαίτερη συγχώνευση της ρητορικής του συμβολισμού και της μορφολογικής αρτιότητας του παρνασισμού, χωρίς όμως να παρασύρεται στις φορμαλιστικές ακρότητες του τελευταίου.

Στο πλαίσιο αυτό, η προσέγγιση του αρχαίου κόσμου και η μετουσίωσή του στον σύγχρονο ποιητικό λόγο αποκτούσε μια εντελώς προσωπική διάσταση, με την οποία ο Kæchlin ταυτιζόταν πλήρως, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Διατηρώντας έναν καθαρό και πλούσιο σε νοήματα λόγο, ο Samain δεν ήταν φειδωλός στην αυθόρμητη έκφραση των συναισθημάτων που γεννούσε μέσα του η επαφή του με την αρχαία ομορφιά. Η απλή, διαυγής και ανεπιτήδευτη γραφή του, η αμεσότητα του ύφους και η ισχυρή αίσθηση της δομής αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν την κλασικότερη πτυχή της ποίησής του, την οποία ο Kæchlin θεωρούσε απόλυτα θεμιτή, καθώς ανταποκρινόταν, τόσο στις δικές του απόψεις σχετικά με τα προβλήματα της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας, όσο και στη θεματολογία που έως ένα βαθμό όριζε μια τέτοια αντιμετώπιση. Από την άλλη πλευρά, ο Samain καλλιεργούσε μια εξιδανικευμένη εικόνα του αρχαίου κόσμου, όπου η ευγένεια, η γαλήνη, η απόλυτη ταύτιση και αρμονία με τη φύση, αποτελούν την υπέρτατη έκφραση της αρχαίας ομορφιάς. Ο Fleury σημειώνει επίσης την εικαστική συγγένεια που είχαν με αυτή την πρόσληψη, οι πίνακες του Émile-René Ménard (1862-1930), στους οποίους, συμφιλιώνοντας τις ιμπρεσιονιστικές τεχνικές με την κλασική αρτιότητα, ο καλλιτέχνης παρουσίαζε τον αρχαίο κόσμο ως μια χρυσή εποχή όπου

⁸⁷ Michel Fleury, *ό.π.*, σ. 362.

κυριαρχούν η γαλήνη, και η αθάνατη ομορφιά, πάντα σε συνδυασμό με μια έκφραση νοσταλγίας για την παροδική της φύση.⁸⁸

Σημαντικό ρόλο στην επιλογή από τον Kæchlin του ανολοκλήρωτου ποιήματος «L'île ancienne» [«Το αρχαίο νησί»] φαίνεται να έπαιξε ακριβώς αυτή η ονειροπόλος διάθεση με την οποία αποτυπώνονται τα σχεδόν στερεότυπα χαρακτηριστικά ενός εξιδανικευμένου αρχαίου τοπίου:

Je rêve d'une île ancienne,	Ονειρεύομαι ένα αρχαίο νησί,
D'une île grecque au nom d'or pur,	Ένα ελληνικό νησί με το αγνό χρυσαφένιο όνομα,
Ouverte, rose, sur l'azur	Ρόδινο, ανοιχτό στο γαλάζιο
De quelque mer Ionienne...	μιας Ιονικής θάλασσας...

Je la vois se mirer dans l'eau,	Το βλέπω να καθρεπτίζεται στο νερό,
Touffe de verdure embaumée,	Ευωδιασμένο από συστάδες χλόης,
Avec sa ville parsemée,	Με την πόλη διάσπαρτη,
Toute blanche au flanc du coteau.	Ολόλευκη στη λοφοπλαγιά.

Je vois des portiques de marbre	Βλέπω μαρμάρινα περιστύλια
Surgir dans le soleil levant.	Να αναδύονται στον ανατέλλοντα ήλιο.
Les oliviers frémir au vent	Τις ελιές να πάλλονται στον αέρα
Et les abeilles dans les arbres...	Και τις μέλισσες πάνω στα δέντρα...

Les vierges s'en vont à pas lents,	Οι παρθένες αργόσυρτα πηγαίνουν,
Traînant par les prés d'asphodèles	Φέροντας από τα λιβάδια ασφοδέλους
Des robes que leur corps modèle,	Χιτώνες που το σώμα τους διαπλάθει,
Aux grands plis légers et flottants	Με τις μεγάλες πτυχώσεις ανάλαφρες και κυματοειδείς

Le ciel est doux, au loin palpite	Ο ουρανός είναι γλυκός, απόμακρα πάλλεται
L'hymne divin de la couleur;	Ο θεϊκός ύμνος του χρώματος;
Un enfant, beau comme une fleur	Ένα παιδί, όμορφο σαν ένα λουλούδι
Chante l'âme de Théocrite;	Τραγουδά την ψυχή του Θεόκριτου.

⁸⁸ Ο.π., σ. 365.

Des vaisseaux passent au lointain,	Στο βάθος περνούν τα πλοία,
Venant d'Ophir ou de Golconde;	Ερχόμενα από το Ophir ή την Golconde·
Vénus tord sa nudité blonde	Η Αφροδίτη ξετυλίγει τη ξανθιά της γύμνια
Dans le sourire du matin.	Στο χαμόγελο της αυγής.

[...]

[...]

Heureuse à la lumière exquise	Ευτυχισμένη στο εξαίρετο φως
Mon âme est celle des bergers	Η ψυχή μου είναι αυτή των βοσκών
Dont les chevreaux broutent, légers,	των οποίων τα ερίφια βόσκουν, ανάλαφρα
Parmi le thym et le cytise. ⁸⁹	ανάμεσα στο θυμάρι και στον κύτισο.

Η περιγραφή του Samain δεν απέχει από τις αντίστοιχες φαντασιώσεις που καλλιέργησε ο ρομαντικός φιλελληνισμός, ο οποίος μεταξύ άλλων επεδίωξε την ταύτιση ενός –άλλοτε πιστού και άλλοτε φανταστικού– προτύπου μιας αρχαίας τοποθεσίας με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Εδώ ο ποιητής αφήνεται σε μια πιο ελεύθερη, σχεδόν εικαστικής φύσεως, ονειροπόληση όπου οι γραφικές εικόνες (μαρμάρινα περιστύλια, πομπή από παρθένες, βουκολική ζωή) συνυπάρχουν με στοιχεία από άλλες παραδόσεις. Η αναφορά στο Ophir⁹⁰ και στη Golconde⁹¹ εμπλουτίζει τα οράματα του ποιητή χωρίς το παραμικρό ίχνος ιστορικής σχολαστικότητας.

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και το ποίημα «Soir païen» [«Παγανιστικό βράδυ»] από τη συλλογή *Le chariot d'or* όπου ο Samain σχεδόν ζωγραφίζει ένα τοπίο την ώρα της δύσης του ηλίου:

C'est un beau soir, couleur de rose et d'ambre clair
 Le temple d'Adonis, en haut du promontoire,
 Découpe sur fond d'or sa colonnade noire,

⁸⁹ Albert Samain, «L'île ancienne», *Aux Flancs du Vase suivi de Polyphème et de Poèmes inachevés*, Mercure de France, Παρίσι 1920, σσ. 167-168.

⁹⁰ Μια μυθική και απροσδιόριστη γεωγραφικώς περιοχή (εικασίες την τοποθετούν στην αραβική χερσόνησο ή στην Ινδία) η οποία στην εποχή της Παλαιάς Διαθήκης ήταν φημισμένη για το χρυσάφι της.

⁹¹ Πόλη της πολιτείας Άντρα Πραντές της νοτιοανατολικής Ινδίας που ήκμασε υπό την κατοχή των Οθωμανών τον 16^ο και 17^ο αιώνα και ήταν γνωστή για την πλούσια αρχιτεκτονική και τους μυθικούς θησαυρούς της.

Et la première étoile a brillé sur la mer...

Pendant qu'un roseau pur module un lent accord,
Là-bas, Pan accoudé sur les monts se soulève
Pour voir danser pieds nus les nymphes sur la grève;
Et des vaisseaux d'Asie embaument le vieux port...

Des femmes, épuisant tout bas l'heure incertaine,
Causent, l'urne appuyée au bord de la fontaine,
Et les bœufs accouplés délaissent le sillon.

La nuit vient, parfumée aux roses de Syrie...
Et Diane au croissant clair, ce soir en rêverie,
Au fond des grands bois noirs, qu'argente un long rayon.

Baise ineffablement les yeux d'Endymion.⁹²

[Είναι ένα όμορφο βράδυ, ρόδινο και λαμπρά κεχριμπαρένιο
Ο ναός του Άδωνι, στην κορυφή του ακρωτηρίου,
Προβάλλει στον χρυσαφένιο φόντο τη μαύρη κιονοστοιχία του,
Και το πρώτο άστρο έλαμψε στη θάλασσα...

Καθώς ένας αγνός αυλός μελουργεί μια αργή συγχορδία,
Εκεί κάτω, ο Παν ακουμπώντας στα βουνά σηκώνεται
Για να δει το χορό των ξυπόλυτων νυμφών στην αμμουδιά·
Και τα πλοία από την Ασία ευωδιάζουν το παλιό λιμάνι....

Γυναίκες, αναλώνοντας την αβέβαιη στιγμή,
Συνομιλούν, η υδρία ακουμπισμένη στην άκρη της πηγής,
Και κατά ζεύγη τα βόδια εγκαταλείπουν τον αγρό.

⁹² Albert Samain, «Soir païen», *Le Chariot d'or*, Mercure de France, Παρίσι 1901, σσ. 77-78.
Αντίστοιχης θεματολογίας είναι και οι πίνακες των Émile-René Ménard (1862-1930), «Soir antique» (1900) και Alphonse Osbert (1857-1939), «Soir antique» (1908), επιβεβαιώνοντας την απήχηση που είχε σε κομμάτι του εικαστικού συμβολισμού εκείνης της εποχής η εξιδανικευμένα αρχαιοπρεπής τοπιογραφία.

Η νύχτα έρχεται, ευωδιασμένη από τα ρόδα της Συρίας...

Και στην φωτεινή ημισέληνο η Άρτεμις, απόψε ονειροπόλα,

Στα βάθη των μαύρων απέραντων δασών, που μια μακρά αχτίδα αργυρώνει.

Άρρητα, φιλά τα μάτια του Ενδυμίονα.]

Εδώ συνοψίζονται με μια έντονα εικαστική διάθεση όλες οι στερεότυπες εικόνες της αρχαιότητας. Ο ρομαντικός ρεμβασμός των ερειπίων, η συνέργεια της φύσης, οι αναφορές σε μια απόμακρη Ανατολή (τα πλοία προερχόμενα από την Ασία), αλλά και σε στιγμιότυπα από τη νεώτερη ελληνική πραγματικότητα (γυναίκες φέρουσες μια υδρία στέκονται δίπλα σε μια πηγή)· όλα αυτά εκτυλίσσονται σε μια διάθεση που θυμίζει έντονα την μελαγχολική και νυχτερινή ατμόσφαιρα των *fêtes galantes*. Τέλος, η ανάκληση της μουσικής στον ποιητικό λόγο –στοιχείο ιδιαίτερα δημοφιλές στους συμβολιστές– πραγματοποιείται μέσα από την, «κλασική» πια, παρουσία του ήχου ενός βουκολικού αυλού.

Είναι προφανές ότι η ελληνική αρχαιότητα τοποθετείται σε ένα όχι αυστηρά οριοθετημένο –σχεδόν απροσδιόριστο– χρονικά και γεωγραφικά παρελθόν, προσδίδοντας ένα σημαντικό κομμάτι από την αίγλη της σε έναν φανταστικό και εξιδανικευμένο κόσμο όπου κυριαρχούν η ευγένεια, η γαλήνη και η ομορφιά. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει το παγανιστικό στοιχείο, τόσο στην ποιητική γλώσσα του Samain, όσο και στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας από τον Kœchlin. Η έντονη φυσιολατρία, η εξύμνηση των γήινων απολαύσεων και της γυναικείας ομορφιάς, η γενικότερη διάθεση για τη χαρά της ζωής σε πλήρη αρμονία με τον φυσικό κόσμο, αποτελούν ορισμένες από τις βασικότερες εκδηλώσεις του παγανιστικού πνεύματος που βρίσκεται διάχυτο στο έργο των δύο δημιουργών.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να τονισθεί ότι αυτή η παγανιστική σύλληψη της αρχαιότητας δεν αποσκοπούσε σε μια επιφανειακή γραφικότητα, αλλά λειτουργούσε εξελικτικά, παρέχοντας τη δυνατότητα να αποτελέσει μια φιλοσοφική βάση για την ανάπτυξη του σύγχρονου κόσμου. Εάν αυτό βρίσκεται σε μια λανθάνουσα κατάσταση στον ποιητικό λόγο του Samain, ωστόσο στην περίπτωση του Kœchlin μπορεί χωρίς ενδοιασμούς να υποστηριχθεί ότι ο ίδιος υπήρξε, τόσο μέσα από το έργο του, όσο και μέσα από την ίδια του τη ζωή, ένα ζωντανό παράδειγμα αυτής της φιλοσοφικής στάσης. Η πρόσληψη του παγανισμού ως θρησκευτικό δόγμα με την

αποδοχή και λατρεία πολλών διαφορετικών θεοτήτων, έβρισκε τη μετουσίωσή της στον πλουραλιστικό χαρακτήρα της συνθετικής διαδικασίας του Kæchlin με βασικό άξονα, όχι την αποδοχή ενός κυρίαρχου δόγματος, αλλά την ισότιμη παρουσία όλων των τεχνικών –παλαιότερων και νεότερων– χωρίς αυτές να αλληλοακυρώνονται. Υπό την έννοια αυτή, στο επίπεδο της πρόσληψης του αρχαιοελληνικού κόσμου, ενώ ο Kæchlin βρίσκει την ιδανική εικαστική της εκδήλωση στο έργο του Émile-René Ménard (1862-1930), η φιλοσοφική του τοποθέτηση συγγενεύει περισσότερο με τη σκέψη του –θείου του προαναφερθέντος ζωγράφου– Louis-Nicolas Ménard (1822-1901). Ο τελευταίος, όντας ένας από τους σημαντικότερους ελληνιστές της εποχής του με σημαντική επιρροή στο ποιητικό κίνημα του παρνασσισμού, επιχείρησε την αναγωγή της πολυθεΐας σε ένα κοινωνικό και πολιτικό πρότυπο το οποίο, όφειλε σύμφωνα με τον ίδιο, να ακολουθήσει η Γαλλία.⁹³ Επιπλέον, το παγανιστικό στοιχείο μπορούσε σε σημαντικό βαθμό να παράσχει την έννοια της ελευθερίας ώστε η καλλιτεχνική δημιουργία να αναπτύσσεται ανεξαρτήτως από τους ξένους προς την ανθρώπινη φύση νόμους. Η πλήρης ταύτιση και συγχώνευση του ανθρώπου με την αρχέγονη φύση και η βαθιά κατανόηση των νόμων που τη διέπουν συνέθεταν το κοινωνικό, πολιτικό και καλλιτεχνικό ιδεώδες των Ménard και Kæchlin.⁹⁴

Στο πλαίσιο αυτό, φαίνεται πως η ποίηση του Samain άγγιζε με διακριτικό τρόπο την παγανιστική φύση της αρχαιότητας και προέβαλλε το πρότυπό της στη σύγχρονη ζωή. Τα ποιήματα, «La maison du matin» [«Το σπίτι του πρωινού»] και «Le repas préparé» [«Το ετοιμασμένο γεύμα»] (τα ορ.31 αρ.4 και 5 είναι οι αντίστοιχες μελοποιήσεις του Kæchlin) περιγράφουν σκηνές από μια καθημερινότητα όπου δανείζονται στοιχεία από έναν εξιδανικευμένο τρόπο ζωής στην αρχαιότητα μεταθέτοντάς τον στη σύγχρονη πραγματικότητα.⁹⁵ Η ευγένεια, η γαλήνη και η αρμονία με τη φύση κυριαρχούν σε αυτά τα στιγμιότυπα μιας απλής και ανεπιτήδευτης ζωής στην οποία προσέβλεπε ο συνθέτης, καθώς ο αρχαίος κόσμος

⁹³ «Είναι ο απογοητευμένος δημοκράτης», αναφέρει ο Rioux de Maillou, «που ώθησε τον Ménard να αναζητήσει στην Ελλάδα ένα θείο πρότυπο απ' όπου όφειλε να απορρεύσει η ελευθερία όπως από την λογική της πηγή: από τους θεούς ως *ζωντανοί νόμοι* και ταυτόχρονα νόμοι της φύσης και νόμοι της συνείδησης». Βλ. Louis Ménard, *Réveries d'un païen mystique*, Rioux de Maillou, επιμ., Georges Crès, Παρίσι 1911, σ. 6. Το εξιδανικευμένο πολιτικό και κοινωνικό μοντέλο που ονειρευόταν ο Ménard δεν απείχε από τις πολιτικές πεποιθήσεις του Kæchlin, αλλά και από τον γενικότερο φιλελευθερισμό και τη στάση ζωής που τον διέκρινε.

⁹⁴ Σημαντικό στοιχείο αποτελεί σύμφωνα με τον συνθέτη, η τάση του και η έντονη αίσθηση της «ανεξήγητης από τον άνθρωπο Φύσης». Βλ. Charles Kæchlin, «Études sur Charles Kæchlin par lui-même», ό.π., σ. 63.

⁹⁵ Σύμφωνα με τον συνθέτη, το «La maison du matin» αποτελεί μια αναφορά στο σπίτι που είχε ο ίδιος χτίσει στην περιοχή Boulouris στην Κυανή Ακτή. Βλ. Robert Orledge, *Charles Kæchlin (1867-1950). His life and works*, Harvard Academic Publishers, Chur 1989, σ. 99.

λειτουργούσε για τον ίδιο –όπως και για τους περισσότερους καλλιτέχνες του τέλους του 19^{ου} αιώνα– ως καταφύγιο από τη φρενίτιδα του βιομηχανικού κόσμου. Εκτός από τα αμιγώς εικαστικής φύσεως ποιήματα «L'île ancienne» και «Soir païen», οι επιλογές του Kæchlin κινήθηκαν και σε θέματα που αφορούσαν μυθολογικές σκηνές («Le cortège d'Amphitrite» [«Η πομπή της Αμφιτρίτης»] op.31 αρ.2), την *Ελληνική Ανθολογία* («Amphise et Mélitta» op.31 αρ.6), αλλά και έναν έντονο ερωτισμό («Rhodante» [«Ροδάνθη»] op.35 αρ.8). Τέλος, το ποίημα «Améthyste» [«Αμέθυστος»] (op.35 αρ.2) αποτελεί έναν θρήνο για το τέλος της χρυσής αυτής εποχής, της εποχής όπου επί «χίλια χρόνια» βασίλευε ο «Ολυμπος», καθώς οι «ισχυροί Θεοί, νικήθηκαν από τον παθητικό Θεό». Ως τελευταίο σκίρτημα του παγανιστικού κόσμου που φεύγει, «ένας θλιμμένος φαύνος [...] εξέφραζε σε ένα καλάμι την μελαγχολική του καρδιά / και ήταν ο τελευταίος έρωτας του αρχαίου εσπέρου». ⁹⁶ Είναι χαρακτηριστικό και αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, σε αντίθεση με τα ποιήματα του Pierre Louÿs, οι επεμβάσεις του Kæchlin στο ποιητικό κείμενο του Samain ήταν ελάχιστες, ενώ αποσκοπούσαν κυρίως στη βελτίωση της μουσικότητας ορισμένων λέξεων και της προσωδιακής τους αξιοποίησης. Μόνη εξαίρεση αποτελεί το ποίημα «Rhodante» όπου –όπως στην περίπτωση των *Chansons de Bilitis*– ο συνθέτης μετρίασε σε μεγάλο βαθμό το ερωτικό στοιχείο μέσα από την πλήρη κατάργηση ολόκληρων στίχων, διαταράσσοντας με αυτόν τον τρόπο τη δομή του ποιήματος και τη ρίμα. Για άλλη μια φορά, ο Kæchlin απέφυγε τις λεπτομερείς και τολμηρές περιγραφές του γυναικείου σώματος, αλλά και την ποιητικότερη αναφορά του Samain στην ερωτική κορύφωση. ⁹⁷

Οι μελοποιήσεις των εν λόγω ποιημάτων παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συγκεντρώνουν όλες τις τεχνικές αρχαισμού που ο συνθέτης εφάρμοζε και οι οποίες βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με τις αισθητικές του τοποθετήσεις που εκτέθηκαν πιο πάνω. Πρέπει να σημειωθεί εξ αρχής ότι καμία από αυτές τις τεχνικές δεν ανάγεται σε δόγμα, ούτε αποτελεί μέρος ενός συγκεκριμένου θεωρητικού πλαισίου, αλλά –αναλόγως της εκάστοτε ποιητικής ατμόσφαιρας– χρησιμοποιείται εμπειρικά, στοχεύοντας σε μια αποκλειστικά άμεση ακουστική αντίδραση. Με αυτό

⁹⁶ Albert Samain, «Améthyste», *Aux Flancs du Vase suivi de Polyphème et de Poèmes inachevés*, ό.π., σ. 171.

⁹⁷ Ο Kæchlin κατήργησε 7 από τους 20 στίχους που συνθέτουν το ποίημα. Βλ. ό.π., σσ. 38-39. Το όνομα της Rhodante [Ροδάνθη] εμφανίζεται στα ποιήματα της *Ελληνικής Ανθολογίας* και συγκεκριμένα στα ερωτικά επιγράμματα του Αγάθιου Σχολαστικού (~536-582 μ.Χ.). Βλ. Pierre Waltz, επιμ., *Anthologie Grecque*, μέρος 1^ο: «Anthologie Palatine», τόμος 1, Les Belles Lettres, Παρίσι 1928, σσ. 98, 105.

τον τρόπο, ο Kœchlin χρησιμοποιούσε επιλεκτικά κάποιες μεθόδους οι οποίες, συνδεδεμένες –όχι όμως αποκλειστικά– με μια αρχαϊκή ατμόσφαιρα, απέδιδαν με μουσικούς όρους το προσωπικό του αρχαίο ιδεώδες. Στο σημείο αυτό, η γλώσσα του λεγόμενου μουσικού ιμπρεσιονισμού –έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε, στη Γαλλία τουλάχιστον, μέσα από τις συνθέσεις του Debussy– αποτέλεσε μια πηγή απ’ όπου ο συνθέτης άντλησε το υλικό του αλλά και την εν γένει στάση του απέναντι στη φυσιολογία του ήχου. Η σαφής προτίμηση για τα διαστήματα 4^{ης} και 5^{ης} καθαρής λειτουργεί καταλυτικά για τη δημιουργία μιας αίσθησης στασιμότητας και αχρονικότητας. Τα πρώτα μέτρα από το «L’île ancienne» (1905-7) αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα:

Charles Kœchlin, «L’île ancienne», op.31 αρ.3, μμ. 1-6.

Η ονειρική ατμόσφαιρα και η διάθεση ρεμβασμού του ποιήματος αποδίδονται διακριτικά μέσω της συγκρατημένης, σχεδόν *recto-tono*, εκφοράς της φωνής σε συνδυασμό με το μελωδικο-ρυθμικό *ostinato* της πιανιστικής συνοδείας, αντανακλώντας παράλληλα την καθαρότητα και την αγνότητα του περιγραφόμενου τοπίου. Μια αντίστοιχη χρήση παρατηρείται στο τραγούδι «*Améthyste*» (1905-8) όπου η αρμονική χρήση του διαστήματος της 4^{ης} καθαρής εισάγει τον ακροατή στη νυχτερινή ατμόσφαιρα του ποιήματος:

Charles Kœchlin, «Améthyste», op.35 αρ.2, μμ. 1-4.

Η μελωδική και αρμονική φύση της 4^{ης} συναντάται επίσης στο τραγούδι «*Le Cortège d'Amphitrite*» (1905-7) όπου συνδέεται άμεσα με το στοιχείο του νερού, καθώς και με τη διαύγεια και την κυματοειδή του μορφή. Ο συνθέτης αφουγκράζεται το ποιητικό κείμενο και αποδίδει το αντίστοιχο κλίμα ρευστότητας: «*Le cortège léger glisse aux plaines liquides / Une rose lueur teinte le flot changeant*» [«Η ανάλαφρη πομπή γλιστρά στις υγρές πεδιάδες / Μια ρόδινη υπόλαμψη χρώζει το ευμετάβλητο κύμα»].⁹⁸

⁹⁸ Το εν λόγω ποίημα του Samain ενέπνευσε αργότερα τον Philippe Gaubert (1879-1941) με ένα ομώνυμο συμφωνικό έργο που έγραψε το 1912, καθώς επίσης και τον Georges Migot (1891-1976) ο οποίος στο έργο του *Le cortège d'Amphitrite* (1923) («πολυφωνία» για 4 φωνές και 4 έγχορδα) χρησιμοποίησε ποικίλους ένρινους ήχους και φωνήματα σε ένα παιχνίδι αντηχήσεων που κατόπριζαν τη ρευστή και ονειρική ποιητική ατμόσφαιρα.

Charles Kœchlin, «Le Cortège d'Amphitrite», op.31 αρ.2, μμ. 1-6.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, τόσο στο εν λόγω παράδειγμα, όσο και στην περίπτωση του «L'île ancienne», ο Kœchlin ανατρέχει σε τεχνικές του μουσικού ιμπρεσιονισμού τις οποίες χρησιμοποιεί προκειμένου να αποδώσει την ονειρική αίσθηση του αόριστου και του απροσδιόριστου, χωρίς όμως να αποσκοπεί σε ένα θολό ακουστικό αποτέλεσμα, αλλά επιδιώκοντας πάντα μια ηχητική διαύγεια.⁹⁹ Την ίδια μέριμνα έχει ο συνθέτης ακόμα και όταν χρησιμοποιεί μια πιο σύνθετη αρμονική γλώσσα μέσω μιας εκλεπτυσμένης διτονικότητας και της παράλληλης κίνησης των φωνών:

⁹⁹ Ο ίδιος, αναφερόμενος στα τραγούδια αυτά, αναγνώριζε μεν την επιδερμική επιρροή του Debussy, ωστόσο τόνιζε πως βασικός του άξονας υπήρξε ο ποιητικός λόγος του Samain: «Είναι μάλλον η *ατμόσφαιρα* των *mélodies* [...] σε ποίηση Samain η οποία έχει μια συγγένεια με αυτή του Debussy: αλλά πιστεύω ότι εδώ δεν τίθεται θέμα μιας ουσιαστικής επιρροής του Debussy, αλλά μιας αναλογίας που οφείλεται στον ίδιο τον χαρακτήρα της ποίησης του Samain, και της λεπτής και διαυγούς γοητείας που έπρεπε να επιτευχθεί». Επιστολή προς τον Henri Sauguet, 9 Μαΐου 1943, στο Madeleine Li-Kœchlin, επιμ., *ό.π.*, σ. 115.

[Moderato, sans lenteur]

Charles Kœchlin, «Le Cortège d'Amphitrite», op.31 αρ.2, μμ. 25-29.

[Andante quasi adagio]

Charles Kœchlin, «L'île ancienne», op.31 αρ.3, μμ. 25-26.

Όντας ένας από τους πρωτοπόρους στον τομέα της πολυτονικότητας,¹⁰⁰ ο Kæchlin αξιοποίησε τις νέες δυνατότητες που αυτή προσέφερε, όχι απλά ως έναν τεχνικής φύσεως αυτοσκοπό, αλλά ως ένα μέσο με ποικίλες αισθητικές προεκτάσεις. Εάν στα δύο προηγούμενα παραδείγματα το σύνθετο αρμονικό λεξιλόγιο εξυπηρετούσε τη δημιουργία μιας εικαστικής αίσθησης της απεραντοσύνης και μιας καλειδοσκοπικής όψης του ποιητικού αντικειμένου, στην περίπτωση του «Hymne à la nuit» από τη συλλογή *Chansons de Bilitis* op.39 οι πολυτονικές αναφορές διαγράφουν μια τάση κορύφωσης, αντανakλώντας την πλήρη συγχώνευση της ηρωίδας με τη φύση: «[...] comme tu entres en moi / ce soir, et comme je me sens grosse de tout / ton printemps. Les fleurs qui vont fleurir cette nuit vont toutes / naître de moi; Le vent qui respire est mon / haleine, Le parfum qui passe est mon désir; / toutes les étoiles sont dans mes yeux». [«... πώς εισχωρείς μέσα μου / τούτο το βράδυ, και πόσο νοιώθω να με γονιμοποιείς μ' όλη / την Άνοιξή σου! Τα λουλούδια που θ' ανθίσουν αυτή τη νύχτα, όλα / από μένα θα γεννηθούν. Ο αέρας που πνέει είναι / η ανάσα μου. Το μύρο που διαπερνά είναι η επιθυμία μου. / Μέσα στα μάτια μου είναι όλα τ' αστέρια»].

[e = 108 à 116]

¹⁰⁰ Ο Darius Milhaud αναγνώριζε τη σημαντική συμβολή του Kæchlin στον τομέα αυτό, καθώς υπήρξε από τους ελάχιστους που τον ώθησαν και τον υποστήριξαν στις αντίστοιχες προσωπικές του αναζητήσεις. Σε μια συνέντευξη που παραχώρησε στον Claude Rostand, ο Milhaud αναφέρθηκε ακριβώς στα εν λόγω τραγούδια σε ποίηση Samain τονίζοντας παράλληλα την ιδιόζουσα φύση της πολυτονικότητας του Kæchlin: «[...] η συναναστροφή μου με τον Kæchlin υπήρξε πολύτιμη για μένα. Είχε ωθήσει πολύ μακριά τις αρμονικές αναζητήσεις. Εάν κοιτάξουμε στην τρίτη του συλλογή τραγουδιών, δεν μπορούμε να μην εκπλαγούμε από τη φυσική του τάση προς την πολυπλοκότητα και η οποία οδηγεί στην πολυτονικότητα. Αλλά μου φαίνεται ότι έφθασε εκεί μέσω της διεύρυνσης των βασικών συγχορδιών περνώντας από την 9^η στην 11^η, έπειτα στην 13^η, στην 15^η, κ.λπ. Όσον αφορά εμένα, προτίμησα να ξεκινήσω από μια διαφορετική βάση και να διαχωρίσω αμέσως τις διάφορες τονικότητες [...]». Βλ. Darius Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Pierre Belfond, Παρίσι 1992, σσ. 50-51.

Charles Kœchlin, *Chansons de Bilitis* op.39, «Hymne à la nuit», μμ. 19-24.

Ωστόσο, η ποίηση του Samain αποτελεί τον καλύτερο οδηγό για τις αναζητήσεις του Kœchlin. Ακολουθώντας πιστά το ποιητικό κείμενο, ο συνθέτης επιχειρεί κάθε φορά να αποδώσει την πολυδιάστατη φύση του αρχαίου κόσμου. Στο «Soir païen» (1908-9), η αναφορά στην απόμακρη Ανατολή («Et des vaisseaux d'Asie embaument le vieux port...»), «Και τα πλοία από την Ασία ευωδιάζουν το παλιό λιμάνι») συνοδεύεται από την αντίστοιχη μελισματική κίνηση της φωνής και του πιάνου, την τροπικότητα της μελωδίας και την αίσθηση τους βάθους (τα πλοία ως εικαστικά στοιχεία ενός φόντου) που δίνει η συγχορδία ως ισοκράτης στο μπάσο, σχηματίζοντας κι εδώ μια διευρυμένη αρμονική σχέση με τη μελωδία.¹⁰¹

¹⁰¹ Ο Michel Fleury σφάλλει όταν συσχετίζει τα μέτρα αυτά με τους προηγούμενους στίχους που περιγράφουν τον Πάνα να παίζει στον αυλό μια «αργή συγχορδία». Βλ. Michel Fleury, *ό.π.*, σ. 364.

[Lent]

Charles Kœchlin, «Soir païen», op.35 αρ.4, μμ. 17-21.

Αντίστοιχα, στο «Amphise et Melitta» (1906-7), ο Kœchlin χρησιμοποιεί μια τεχνική πιανιστικής γραφής, αποσκοπώντας στη δημιουργία μιας αίσθησης γαλήνης και στασιμότητας. Η σκηνή περιγράφει τους Amphise και Melitta καθισμένους στην όχθη μιας λίμνης ένα ήσυχο βράδυ. Η εκφορά της φωνής recto-tono λειτουργεί καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση:

Charles Kæchlin, «Amphise et Melitta», op.31, αρ.6, μμ. 1-10.

Είναι αξιοσημείωτο ότι την ίδια γραφή υιοθετεί ο συνθέτης και στο μεταγενέστερο πιανιστικό του έργο *Les Heures persanes* [*Οι περσικές ώρες*] op.65 (1916-1919) βασισμένο στο ταξιδιωτικό μυθιστόρημα του Pierre Loti (1850-1923) *Vers Ispahan* [*Προς το Ισπαχάν*] (1904). Στο πρώτο από τα 16 κομμάτια που συνθέτουν τη συλλογή αυτή αποτυπώνεται με σαφήνεια η ατμόσφαιρα που δηλώνει ο τίτλος του: «Sieste avant le départ» [*Σιέστα πριν την αναχώρηση*]:

Charles Kœchlin, *Les Heures persanes*, «Sieste avant le départ», μ. 1.

Σε μερικές περιπτώσεις, ο Kœchlin επιχειρεί ένα είδος άμεσης «μουσικής μετάφρασης» ορισμένων λέξεων. Στο «Le cortège d'Amphitrite» οι Τρίτωνες, που στον Samain εμφανίζονται ως ακόλουθοι της πομπής της Αμφιτρίτης,¹⁰² παρέχουν την ευκαιρία στον συνθέτη να πραγματοποιήσει ένα λογοπαίγνιο και να αποδώσει τον ήχο των σάλπιγγών τους μέσα από μια μελωδική κίνηση που σχηματίζει το διάστημα του τρίτονου:

[Moderato, sans lenteur]

Charles Kœchlin, «Le cortège d'Amphitrite», op.31 αρ.2, μμ. 18-19.

¹⁰² Ο Γκρέιβς σημειώνει πως ο Τρίτων ήταν ένα από τα τρία παιδιά της Αμφιτρίτης. Βλ. Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, τόμος 1, μτφρ. Λεωνίδας Ζενάκος, Κάκτος, Αθήνα 1998, σ. 47.

Τέλος, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του «Chant funèbre» από τα *Chansons de Bilitis* (βλ. παραπάνω, σ.295), έτσι και στο «Améthyste» ο Kœchlin χρησιμοποιεί το χρωματικό γένος του αρχαιοελληνικού δώριου τετραχόρδου προκειμένου να τονίσει τον πένθιμο χαρακτήρα του ποιήματος («Et la Sirynx pleurait dans Tempé solitaire...» «Και η Σύριγξ θρηνούσε στα ερημικά Τέμπη...»), σηματοδοτώντας το τέλος της «βασιλείας των Ολύμπιων θεών»:

Charles Kœchlin, «Améthyste», op.35 αρ.2, μμ. 9-11.

Μέσα από αυτή την επισκόπηση των συλλογών op.31 και op.35 συνοψίζονται οι τεχνικές με τις οποίες ο Kœchlin απέδιδε το πολυδιάστατο σύμπαν που συνιστούσε για τον ίδιο ο αρχαίος κόσμος. Κοινός παρονομαστής και βασικός άξονας γύρω από τον οποίο κινήθηκαν όλες οι αναζητήσεις του είναι η άμεση, σχεδόν ηδονιστική πρόσληψη του ήχου –αυτό που ο ίδιος περιέγραφε ως «γοητεία»– αντανακλώντας την παγανιστική του φύση και στάση απέναντι στη ζωή και στην τέχνη. Στο σημείο αυτό, αναπόφευκτα θα διαφωνήσουμε με τον Robert Orledge ο οποίος θεωρεί, αφενός ότι το μουσικό ύφος του Kœchlin «παρέμεινε ανεπηρέαστο από τον ιμπρεσιονισμό», ενώ πρότυπό του υπήρξε ο Fauré και όχι ο Debussy, και αφετέρου, ότι ο ίδιος παρέμεινε προσκολλημένος στις ρομαντικές πηγές έμπνευσης του 19^{ου} αιώνα, μελοποιώντας κατά προτίμηση ποιητές του παρνασσισμού (!) και όχι του συμβολισμού.¹⁰³ Στην πραγματικότητα, η συγγένεια του Kœchlin με τον Fauré μπορεί να εντοπιστεί, έως ένα βαθμό, μόνο στο επίπεδο της βασικής αισθητικής αρχής που ανήγαγε την αναζήτηση της ομορφιάς στο ύψιστο καλλιτεχνικό ιδεώδες, κάτι που αναμφισβήτητα

¹⁰³ Robert Orledge, *ό.π.*, σ. 230.

καλλιέργησε και ο παρνασσισμός. Ωστόσο, αναφορικά με την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, ο Kœchlin δεν περιορίστηκε στη φορμαλιστική προσέγγιση των παρνασσιστών, αλλά, έχοντας ως βάση μια εξιδανικευμένη εικόνα της, διεύρυνε το πεδίο μέσα στο οποίο η ομορφιά αυτή μπορούσε να εκδηλωθεί. Αρνούμενος τη μονοδιάστατη όψη των πραγμάτων και τη μονοσήμαντη λογική τους εξήγηση, ο Kœchlin έπλασε μια αρχαιότητα ως μια «χρυσή εποχή» που αποθέωσε τον παγανισμό και την ομορφιά σε όλες τους τις μορφές. Υπό την έννοια αυτή, η γενικότερη επαφή του με την ελληνική αρχαιότητα χαρακτηρίστηκε από μια έλλειψη ιστορικότητας, καθώς, εάν εξαιρέσουμε τη μικρή συμβολή του στη μελοποίηση που πραγματοποίησε το 1938 για ανδρική χορωδία των χορικών της *Άλκηστης* του Ευριπίδη (σε μετάφραση του Henri Marchand), ο Kœchlin δεν ασχολήθηκε ούτε με τη σύνθεση μουσικής για το αρχαίο δράμα, ούτε καταπιείστηκε –τόσο στο επίπεδο της συμφωνικής μορφής όσο και σε αυτό της μελοδραματικής– με την πλούσια θεματολογία που προσέφεραν οι ελληνικοί μύθοι, αν και ο ίδιος θαύμαζε τον Fauré για την επιτυχία που είχε στον τομέα αυτό με τα δύο σημαντικότερα έργα του τον *Προμηθέα* (1900) και την *Πηνελόπη* (1912). Στο πλαίσιο αυτό, η ποίηση του Samain –όπως άλλωστε και αυτή του Banville– είχε μεγάλη απήχηση στο έργο του, ακριβώς διότι, κινούμενη μεταξύ παρνασσισμού και συμβολισμού, ικανοποιούσε την αυθόρμητη φύση των ονειροπολήσεών του διατηρώντας όμως έναν βαθμό νοηματικής και μορφολογικής καθαρότητας. Μιαν αντίστοιχη πορεία είχε και ο Fauré, του οποίου οι ποιητικές προτιμήσεις κινήθηκαν στην αρχή στο χώρο των παρνασσιστών, για να καταλήξουν στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα σε ποιητές που επηρεάστηκαν σε ένα βαθμό από τον συμβολισμό.

Εάν στο επίπεδο της πρόσληψης του αρχαιοελληνικού κόσμου, μπορούν να εντοπιστούν στοιχεία που να μαρτυρούν τη μερική επιρροή του Kœchlin από την αισθητική του παρνασσισμού, ωστόσο, στο επίπεδο της σύνθεσης ο Kœchlin είναι εμφανώς περισσότερο φιλελεύθερος στις επιλογές του και δεν διστάζει, όπως διαπιστώσαμε στα τραγούδια του σε ποίηση Samain, να υιοθετήσει τεχνικές (αρμονία βασισμένη σε 4^{ες} και 5^{ες}, τροπικές αναφορές, εκλεπτυσμένη διτονικότητα, αναγωγική και όχι επαγωγική χρήση των συγχορδιών, μελισματική γραφή, οξεία αίσθηση του ηχοχρώματος, κ.λπ.) εμφανώς επηρεασμένες από τον Debussy. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι τεχνικές αυτές δεν χρησιμοποιούνται αποκλειστικά για τη συγκεκριμένη θεματολογία, καθώς οι περισσότερες εξ αυτών αποτελούσαν ήδη τα βασικά συστατικά της ιμπρεσιονιστικής μουσικής γλώσσας την οποία ο ίδιος

αφομοίωσε και ανέπτυξε στις μετέπειτα συνθέσεις του. Στο πλαίσιο αυτό, τα τρία μεγαλύτερης έκτασης αρχαιοελληνικής έμπνευσης συμφωνικά έργα που συνέθεσε, αφενός κινούνται στη σφαίρα της ίδιας αόριστης και επεισοδιακού τύπου αναφοράς στην ελληνική αρχαιότητα, αφετέρου, δύο εξ αυτών (*Études Antiques* op.46 (1908-13) και *La Divine Vespérée* op.67 (1915-18) δανείζονται το μουσικό τους υλικό από παλαιότερες συνθέσεις, ενώ η ορχηστρική σουίτα *La forêt païenne* op.45 (1915-1920) έχει ως αφετηρία τους στίχους του Albert Samain από το ποίημα «Soir païen».¹⁰⁴ Αναπτύσσοντας τις τεχνικές τις οποίες είχε πρωτύτερα εφαρμόσει στα τραγούδια του, ο Kœchlin έφθασε σε μια υπερβολική εκλέπτυνση τόσο στο αρμονικό και ρυθμικό επίπεδο όσο και σε αυτό της ενορχήστρωσης. Επιπλέον, το γεγονός ότι ο ίδιος υπήρξε υπέρμαχος μιας ελεύθερης, σχεδόν ενστικτώδους, συνθετικής διαδικασίας, αρνούμενος να θέσει υπό τη σκέπη μιας συγκροτημένης θεωρίας όλες τις κατακτήσεις και τους πειραματισμούς της εποχής του, τον οδήγησε σε μια έλλειψη ενότητας και μια στυλιστική ανομοιογένεια εις βάρος του μουσικού και νοηματικού περιεχομένου, συσκοτίζοντας την ακρόαση και πρόσληψη των έργων του. Ως εκ τούτου, η υιοθέτηση της πλουραλιστικής αυτής στάσης και η εκδήλωση της αυθόρμητης φύσης του χαρακτήρα του μπορούσαν να υποστηριχθούν μόνο σε μικρής έκτασης κομμάτια όπως ήταν τα τραγούδια του. Είναι χαρακτηριστικό ότι η πολυπλοκότητα του τελευταίου μέρους («La Joie païenne») της συμφωνικής σουίτας *Études antiques* ανάγκασε τον Gabriel Pierné να το αποσύρει, ενόψει μιας συναυλίας που δόθηκε τον Μάρτιο του 1914 στο πλαίσιο των Concerts Colonne στο Παρίσι.¹⁰⁵



Οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin –αν και παρουσιάζουν αρκετές διαφορές στο επίπεδο της ιδιοσυγκρασίας και του συνθετικού τους έργου– αφομοίωσαν με ευαισθησία τις έννοιες και τις εικόνες από τον απόμακρο αρχαίο κόσμο μέσω της σύγχρονης ποιητικής δημιουργίας. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτό που κυριαρχεί στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας συνδέεται άμεσα με την

¹⁰⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα έργα *La forêt païenne* και *Études Antiques* μπορεί ο ερευνητής να ανατρέξει στα: Michel Fleury, *ό.π.*, σσ. 365-367, Robert Orledge, *ό.π.*, σσ. 85-86, 132-134 και Jules Guieysse, «L'œuvre d'orchestre», *La Revue Musicale*, 324-326, 1979, σσ. 151-152.

¹⁰⁵ Στη συναυλία αυτή εκτελέστηκαν τα τρία μεσαία μέρη (από τα πέντε) της σουίτας. Βλ. Robert Orledge, *ό.π.*, σσ. 85-86. Αυτό δεν εμπόδισε τον Émile Vuillermoz να επιφυλάξει μια θερμότατη υποδοχή στο εν λόγω έργο, θεωρώντας το ως ένα δείγμα «αγνού ιμπρεσιονισμού, χωρίς άτοπους νεολογισμούς». Βλ. Émile Vuillermoz, «La musique au concert», *Comœdia*, 16 Μαρτίου 1914, σ. 3.

παγανιστική της υφή ως ένα σύνολο αναφορών σχετιζόμενων, όχι αυστηρά με ένα συγκεκριμένο ιστορικό, μυθολογικό ή φιλοσοφικό πλαίσιο, αλλά με μια ελεύθερη ποιητική αφομοίωση στοιχείων που παραπέμπουν στις διονυσιακές μετουσιώσεις της φύσης. Στο κέντρο αυτής της πρόσληψης βρίσκεται ο άνθρωπος μέσα από τον υποκειμενισμό του και τη συνεχή του αναζήτηση της ομορφιάς, μιας μυστικιστικής συνομιλίας με τη φύση, μιας ενδοσκόπησης στο μυστήριο της ύπαρξής του, αλλά και ενός καλλιτεχνικού και αισθητικού ιδεώδους που ο ίδιος διέκρινε στην αρχαιότητα η οποία έπαιζε το ρόλο μιας ουτοπίας για τον αναπτυσσόμενο βιομηχανικό κόσμο. Οι θεοί της σύνεσης και της λογικής που εξυμνήθηκαν από το θετικιστικό πνεύμα της Τρίτης Δημοκρατίας, κρίθηκαν από τη μερίδα αυτή της γαλλικής διάνοησης απάνθρωποι. Από την ευφάνταστη προσέγγιση του Banville, έως τους λεπτοφυείς ποιητικούς συνειρμούς του Mallarmé, τις τολμηρές φαντασιώσεις του Louÿs και τις μάταιες ονειροπολήσεις του Samain, κυριαρχεί η ανθρώπινη αγωνία για το μέλλον, κάτι που η αισθητική των *fêtes galantes* είχε ήδη, μέσα από μια ατμόσφαιρα ψευδούς χαράς, σκιαγραφήσει. Ακολουθώντας αυτή την διανοητική τάση, οι Debussy και Kœchlin επιχείρησαν να συνδέσουν με έκδηλο τρόπο την αρχαιότητα, όχι με μια ακαδημαϊκή προσέγγιση αλλά με ένα νέο πνεύμα, είτε αναθεωρώντας τις κλασικές τεχνικές, είτε προτείνοντας νέους τρόπους απόδοσης της κλασικίζουσας αισθητικής. Στο πλαίσιο αυτό, οι έννοιες του κλασικού, της απλότητας, της διαύγειας προβλήθηκαν μέσα από ένα νέο πρίσμα, προκειμένου να αναδειχθεί η εσωτερική τους ακτινοβολία.

3. Η «ελληνικότητα» του Gabriel Fauré

Στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, η περίπτωση του Gabriel Fauré (1845-1924) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς πολλοί από τους σύγχρονους αλλά και μεταγενέστερους μελετητές του έχουν συνδέσει το πρόσωπο και τη μουσική του με την αρχαία Ελλάδα. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι αυτό που χαρακτηρίστηκε «ελληνικότητα» στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του Fauré αποτέλεσε ένα σημείο στο οποίο συνέκλιναν οι διάφορες απόψεις και κρίσεις, σε τέτοιο βαθμό ώστε η ίδια να συνιστά πλέον μια κοινά αποδεκτή –αν και λαμβάνοντας ποικίλες ερμηνείες– ιδιότητα. Μεταξύ αυτών, οι αναφορές του συνθέτη Charles Kœchlin στον δάσκαλό του βρίθουν από τέτοιου είδους παραλληλισμούς, καθώς ο ίδιος ισχυριζόταν ότι: «Ποτέ άλλοτε η μουσική τέχνη αυτού του αιώνα δεν αναβίωσε με τόση τελειότητα την ιδανική ελληνική ομορφιά»,¹ ενώ ο μουσικολόγος Julien Tiersot δεν δίσταζε, ακόμη και όταν ο Fauré ήταν εν ζωή, να αναγνωρίσει στο πρόσωπό του έναν «αναγεννημένο στον 20^ο αιώνα έλληνα μουσικό».²

Η σύγχρονη μουσικολογική έρευνα δεν έχει ασχοληθεί με αυτή την ιδιόζουσα προσέγγιση του έργου του, παραμένοντας απλώς σε ορισμένες μεμονωμένες επισημάνσεις.³ Δεν αποκλείεται αυτή η αποσιώπηση να οφείλεται στην επιφυλακτικότητα με την οποία οι μελετητές αντιμετώπισαν τους –συχνά υπερβολικούς– παραλληλισμούς του έργου του Fauré με την αρχαιοελληνική τέχνη, θεωρώντας τους απλώς μέρος ενός άνευ περιεχομένου συμβατικού χαρακτηρισμού και ως εκ τούτου άξιους μιας πλήρους υποβάθμισης στο πλαίσιο της σύγχρονης μουσικολογικής προβληματικής.

¹ Charles Kœchlin, «La mélodie», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislas Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σ. 29.

² Julien Tiersot, *Un demi-siècle de Musique Française. Entre les deux guerres: 1870-1917*, Librairie Félix Alcan, Παρίσι 1918, σ. 171.

³ Εξαιρέσεις αποτελούν: ο Vladimir Jankélévitch, ο οποίος στο βιβλίο του *Fauré et l'inexprimable* (Παρίσι 1974) παρουσιάζει με ιδιαίτερα ποιητικό τρόπο τις ποικίλες διαστάσεις που λάμβανε, σύμφωνα με τον ίδιο, η ελληνικότητα στο έργο και στη σκέψη του γάλλου συνθέτη, όπως και ο Martin Cooper, ο οποίος παραμένει σε ορισμένες γενικές επισημάνσεις χωρίς να εισχωρεί στην ουσία του ζητήματος αυτού. Βλ. Martin Cooper, *French music: from the death of Berlioz to the death of Fauré*, Oxford University Press, Λονδίνο 1969, σσ. 142-143. Αντίστοιχα, ο Robert Orledge στο *Gabriel Fauré* (Λονδίνο 1979) αφιερώνει μια μικρή παράγραφο, όπου διατυπώνει ορισμένες αντιρρήσεις του. Όσον αφορά τις περισσότερες πρόσφατες μελέτες, (όπως για παράδειγμα: Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990 και Carlo Caballero, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Pennsylvania, 1996, UMI Microform 9712896) είναι αξιοσημείωτη η σχεδόν πλήρης απουσία οποιασδήποτε νύξης σχετικά με το θέμα αυτό.

Ωστόσο, στο πλαίσιο της δικής μας προσέγγισης, η ελληνικότητα στον Faure ως προσωπικότητα και ως δημιουργός παραμένει ένα εξέχουσας σημασίας ζήτημα, αφενός, διότι η διερεύνησή του μπορεί να λειτουργήσει διαφωτιστικά όσον αφορά την αξιολόγηση και κατανόηση του έργου του εκείνη την εποχή, αλλά και της εν γένει επιρροής του στη γαλλική μουσική, αφετέρου, διότι θα συνεισφέρει σημαντικά στην προσέγγιση και ανάλυση της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας στη γαλλική διάνοηση και μουσική στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ως εκ τούτου, οι αναφορές στον Faure οι οποίες προβαίνουν συχνά σε παραλληλισμούς με την αρχαιοελληνική σκέψη και τέχνη και γενικότερα με αυτό που ονομαζόταν «κλασικό πνεύμα» δεν μπορούν να αγνοηθούν και να υποτιμηθούν, καθώς αποτελούν κρίσεις και απόψεις οι οποίες, εκφρασμένες από ένα πλήθος μελετητών σε ένα ευρύ χρονικό πλαίσιο, περιέχουν –ακόμα και μέσα στην ενδεχόμενη υπερβολή τους– πολλά στοιχεία τα οποία μπορούν να φανούν χρήσιμα στο πλαίσιο της συγκεκριμένης προβληματικής. Συνεπώς, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο εντοπισμός, η μελέτη και η αξιολόγηση των στοιχείων εκείνων που αφορούσαν την ελληνικότητα (έτσι όπως αυτή γινόταν αντιληπτή στο δεδομένο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο), της ποιοτικής τους φύσης, της τεχνικής και αισθητικής τους υπόστασης, αλλά και της πολυδιάστατης ερμηνείας και εκδήλωσής τους στο έργο του συνθέτη. Η συνεκτίμηση όλων των παραπάνω θα συμβάλλει, τόσο στην αιτιολόγηση του «ελληνικού θαύματος» του Faure –καθώς ο ίδιος αποτελούσε για πολλούς τη σύνοψη και την τελειότερη συνύπαρξη των χαρισμάτων και των αρετών του αρχαιοελληνικού πνεύματος– όσο και στην πληρέστερη κατανόηση όλων των πτυχών της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας.

Η σημασία της εν λόγω προσέγγισης λαμβάνει ένα ιδιαίτερο βάρος και μέσα από την εξέταση έργων του συνθέτη που εγγίζουν την ελληνική αρχαιότητα, με αντιπροσωπευτικότερες περιπτώσεις την λυρική τραγωδία *Prométhée* [*Προμηθέας*] (1900) και το λυρικό δράμα *Pénélope* [*Πηνελόπη*] (1912). Η ενασχόληση του συνθέτη, τόσο με το μύθο του Προμηθέα, όσο και με το ομηρικό έπος της *Οδύσσειας* συνιστά –σε σύγκριση με το περισσότερο προσωπικό βλέμμα των ποιητών– μια σαφώς αμεσότερη επαφή με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, ακόμη και μέσα από τη διαμεσολάβηση και τις επεμβάσεις του εκάστοτε λιμπρετίστα. Ως εκ τούτου, το δραματικό είδος της όπερας παρέχει επιπλέον δυνατότητες ανίχνευσης των στοιχείων που απασχολούν την προβληματική μας, χωρίς όμως παράλληλα να υποτιμάται και ο σημαντικός ρόλος της *mélodie*. Η επαφή του συνθέτη στη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου}

αιώνα με την ποίηση των συμβολιστών και με την αισθητική fin de siècle, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται στις μελοποιήσεις ποιημάτων του Βέλγου Charles van Lerberghe (1861-1907) και της βαρόνης Antoine de Brimont (1886-1943), εμπεριέχει αποσπασματικές πλην όμως σαφείς αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα.

A. Ο Fauré και η «ελληνική» του εξιδανίκευση

Ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός, ο ρόλος και η σημασία του στην τέχνη και στη διανόηση της Γαλλίας του 19^{ου} αιώνα αποτελούν, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, σημεία αναφοράς και πρότυπα τεχνικής και αισθητικής τελειότητας. Κάθε σύγκριση και παραλληλισμός ενός έργου τέχνης με αυτές τις κλασικές αξίες συνιστά εύλογα μια θετική –αν όχι την υπέρτατη– αισθητική αξιολόγηση. Το να χαρακτηριστεί όμως ένας συνθέτης «έλληνας», μέσα από το σύνολο της δημιουργίας και της εν γένει μουσικής του προσφοράς, αποτελεί ένα ξεχωριστό και πολυσύνθετο φαινόμενο που εκδηλώθηκε με έντονο και διαρκή τρόπο γύρω από το πρόσωπο του Fauré. Αυτό που στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο γινόταν αντιληπτό ως «ελληνικότητα» αφορούσε τη συγγένεια των τεχνικών και αισθητικών παραμέτρων ενός έργου τέχνης με τις αντίστοιχες που επικρατούσαν στην κλασική, ως επί το πλείστον, περίοδο της ελληνικής αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η έκφραση αξιολογικής κρίσης και ο αντίστοιχος παραλληλισμός συντελούνται πάντα με βάση την εικόνα που είχε καλλιεργηθεί για τον αρχαίο κόσμο, την ιδιαίτερη σχέση που είχε αναπτυχθεί με αυτόν, τον τρόπο κατανόησής του, εν ολίγοις, την πρόσληψή του.

Όπως είχε πλέον επικρατήσει σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας, έτσι και στην περίπτωση του Fauré, χρησιμοποιήθηκαν οι κοινώς αποδεκτές έννοιες που χαρακτήριζαν την αρχαιοελληνική σκέψη και τέχνη. Ως εκ τούτου, η απλότητα, η διαύγεια, η χάρη, η εκλέπτυνση, η ευσύνοπτη και πειθαρχημένη έκφραση, αποτελούν μεταξύ άλλων τις βασικές ιδιότητες οι οποίες εκθειάστηκαν στο έργο του συνθέτη. Η χρήση αυτών των εννοιών ερμηνεύεται, όπως έχει ήδη διαπιστωθεί, με βάση τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο χώρο της διανόησης και των τεχνών, οι οποίες διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο των γενικότερων αισθητικών αναζητήσεων, αλλά και των ιστορικών συγκυριών. Η αντίδραση στις υπερβολές του ρομαντισμού, η έξαρση της βαγκνερικής υστερίας και η αναζήτηση της πραγματικής ταυτότητας της γαλλικής μουσικής

συνιστούν τρεις βασικούς παράγοντες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη στροφή που συντελέστηκε προς τις αξίες της ελληνικής αρχαιότητας.

Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι στην περίπτωση του Fauré, οι αξίες αυτές εντοπίζονται σε ένα βαθύτερο επίπεδο, καθώς φέρουν ένα πλούσιο και πολυσύνθετο περιεχόμενο που λειτουργεί με τρόπο αλληλένδετο, ενώ η παρουσία τους εκδηλώνεται, όχι ως αυτοσκοπός, ούτε με αποσπασματικό τρόπο, αλλά με μια φυσικότητα και μια συνέπεια πρωτοφανείς για την εποχή του. Στο πλαίσιο αυτό, η προβολή της τέχνης του Fauré σε αντιδιαστολή με τη διαχυτικότητα της ρομαντικής μουσικής έκφρασης αποτέλεσε ένα ισχυρό επιχείρημα το οποίο στηρίχθηκε σε επισημάνσεις τεχνικής, αλλά και αισθητικής φύσεως. Οι αρετές του μέτρου, της εγκράτειας και της ισορροπίας προβλήθηκαν σε τέτοιο βαθμό ώστε να γίνεται λόγος για έναν «αττικισμό» που διέκρινε τη σκέψη και το έργο του συνθέτη. Ο παραλληλισμός με το πνεύμα σωφροσύνης και την ασκητική λιτότητα της πλατωνικής φιλοσοφίας ήταν ιδιαίτερα αγαπητός τόσο στους μουσικογράφους των αρχών του 20^{ου} αιώνα, όσο και στη μεταγενέστερη μουσικολογική σκέψη:

[Ο Fauré ήταν ένας] δάσκαλος του οποίου το έργο μάς διδάσκει όχι μόνον την ομορφιά, αλλά και τη σύνεση, την αρμονία έτσι όπως γινόταν αντιληπτή στην [αρχαία] Ελλάδα της οποίας τα διδάγματα φαίνεται να επιβιώνουν στην απόλυτη ισορροπία της μουσικής του.⁴

Ακούγοντας [τη μουσική του] αναπόφευκτα σκεφτόμαστε τα αρχαιοελληνικά αριστουργήματα, διότι κανείς δεν είχε περισσότερο από τον Fauré την αίσθηση του μέτρου.⁵

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι έννοιες αυτές επαναλαμβάνονται συχνά, επεξεργάζονται σε μεγάλο βαθμό, λαμβάνοντας κάθε φορά μια νέα διάσταση. Αυτό που, από μια πρώτη προσέγγιση, αντιλαμβάνεται κανείς είναι η προβολή του παραδείγματος του Fauré ως ένας δημιουργός που έμεινε ανεπηρέαστος από τις υπερβολές της ρομαντικής μουσικής έκφρασης και διατήρησε μια κριτική στάση απέναντι σε κάθε είδους επιρροή, χωρίς όμως αυτό να τον θέτει στο περιθώριο των μουσικών εξελίξεων. Αντίθετα, ο ίδιος αφομοίωσε με έναν προσωπικό τρόπο το ιδίωμα της εποχής του και συμμετείχε διακριτικά, πλην όμως ουσιαστικά, στην εξέλιξη της μουσικής γλώσσας

⁴ René Dumesnil, *Portraits de Musiciens Français*, Plon, Παρίσι 1938, σ. 90.

⁵ René Dumesnil, «Le centenaire de Gabriel Fauré», *La Revue Musicale*: «Le Centenaire de Gabriel Fauré (1845-1945)», Philippe Fauré Frémiet & René Dumesnil, επιμ., Ιούνιος 1945, σ. 30.

και στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του γαλλικής μουσικής παράδοσης. Μεταξύ αυτών, συμπεριλαμβάνονται και οι έννοιες της τάξης, της λογικής, της ισορροπίας, της απλότητας, της χάρης, της διαύγειας και της ευσύνοπτης έκφρασης, οι οποίες άλλωστε αποτελούσαν κοινώς αποδεκτές, αν και ποικιλοτρόπως ερμηνευμένες, ιδιότητες του γαλλικού πνεύματος.

Ως εκ τούτου, οι προβαλλόμενες αρετές του Fauré ερμηνεύονται τόσο στη βάση της άποψης που υποστηρίζει μια εκ των έσω εξέλιξη της μουσικής παράδοσης και όχι τη ρήξη με αυτήν, όσο και στη βάση της τήρησης μιας σώφρονος και επιφυλακτικής στάσης απέναντι σε μια άκριτη υιοθέτηση ξένων επιρροών. Ο Charles Kœchlin εκθείαζε την διαυγή έκφραση του δασκάλου του πραγματοποιώντας μια νύξη, τόσο στις υπερβολές του ρομαντισμού, όσο και στην επιτηδευμένη εκλέπτυνση του μουσικού ιμπρεσιονισμού, έτσι όπως αυτός είχε διαμορφωθεί από τους μιμητές του Debussy:

Πολλά αριστουργήματα [προκειμένου να τα προσεγγίσει κάποιος] απαιτούν κάποια μύηση. Πως μπορεί όμως αυτή να αποκτηθεί όσον αφορά αυτά του Fauré; Μέσω της αίσθησης της ελληνικής ομορφιάς. Αδιαφορία για τη βιαιότητα και τις υπερβολές, περιφρόνηση για τον εντυπωσιασμό, αγάπη για τη διαυγή ατμόσφαιρα [...], έντονη ανάγκη για μια καθαρή οπτική αντίληψη των πραγμάτων (γνωρίζω ότι το μυστήριο εξακολουθεί να υφίσταται, αλλά είναι ομορφότερο να διευρύνει κάποιος τον οπτικό του ορίζοντα και να μην συσσωρεύουμε ποτέ επίπλαστες ομίχλες έχοντας ως πρόσχημα το βάθος). Ταυτόχρονα, ο Fauré παραμένει σύγχρονος. [...] η μουσική του είναι επίκαιρη και βαθυστόχαστη με ό,τι η σύγχρονη ευαισθησία μπορεί να συνεισφέρει. Ωστόσο, εκφράζεται «ελληνιστί»: και αυτό δεν είναι αντιφατικό, διότι οι ελληνικές ιδιότητες είναι αιώνιες, οικουμενικές – κλασικές. Ο Gabriel Fauré αποτελεί μια από τις κλασικές κορυφές.⁶

Αντίστοιχα, ο René Dumesnil αναφερόταν στη διαύγεια των έργων του Fauré πραγματοποιώντας έναν παραλληλισμό με την πλατωνική ρητορική:

Η τέχνη του Fauré διαθέτει την λαμπερή διαφάνεια των ελληνικών αριστουργημάτων. Όταν η μουσική του πορεύεται με τρόπο ιδιόρρυθμο, διστάζει ανάμεσα στις τονικότητες στις οποίες δεν είναι πρόθυμη να

⁶ Charles Kœchlin, «Le Théâtre», *La Revue Musicale*, Οκτώβριος 1922-3, σσ. 44-45.

κατασταλάξει, όλες αυτές οι αβεβαιότητες ή οι καινοτομίες οι οποίες μοιάζουν, κατά την ανάγνωση, με περίπλοκα τεχνάσματα και με αλλόκοτες αναζητήσεις, δια φωτίζονται κατά την ακρόαση και αποκτούν έναν επιτακτικό χαρακτήρα ο οποίος συνιστά και το σημάδι μιας ιδιοφυΐας. [...] Ακριβώς όπως οι λεπτοφυείς περιστροφές που μάς επιβάλλει ο Πλάτων πριν καταλήξει σε κάποιο λαμπρό συμπέρασμα. Τα πάντα έχουν μια συνοχή, μια συνάφεια, μια λογική [...].⁷

Είναι ήδη φανερό ότι η ελληνικότητα του Fauré δεν εκλήφθηκε ως ένα εξωτερικής φύσης στοιχείο που εκδηλώθηκε επιφανειακά στη μουσική του, αλλά ως ένα πλέγμα βαθύτερων εννοιών που αφομοιώθηκαν και εκδηλώθηκαν με έναν προσωπικό τρόπο στη σκέψη και στο έργο του συνθέτη. Ήδη από το 1918, ο Julien Tiersot σημείωνε:

Ο Fauré είναι, πράγματι, έλληνας μέσα από το πνεύμα της τέχνης του, από τη φόρμα του *μέλους* του.⁸ Είναι έλληνας, όχι ως αποτέλεσμα μιας αντικειμενικής και επιστημονικής έρευνας, άλλα μέσω μιας έμφυτης αίσθησης. Ενώ οι καλλιτέχνες του 16^{ου} αιώνα, πιστεύοντας ότι εμπνέονταν από το αρχαίο ιδανικό, επινόησαν τις μορφές της αναγεννησιακής τέχνης, ο ίδιος, αντίθετα, πραγματοποίησε αυτό το ιδεώδες χωρίς να το αναζητήσει. [...] είναι το πνεύμα του ελληνισμού που αναβιώνει στον ίδιο απ' ό,τι οι μορφικές εκδηλώσεις του. Η πλατωνική φιλοσοφία πάσχιζε να βγει από τον κόσμο των αισθήσεων προκειμένου να επιδοθεί στην εξερεύνηση των ιδεών: την αίσθηση μιας ακριβώς παρόμοιας προσπάθειας δίνει ορισμένες φορές η αφηρημένη τέχνη του Fauré. Το ίδιο και αυτός εφορμά πέρα από τις σφαίρες [των αισθήσεων] για να μας φέρει την αγνή ομορφιά.⁹

Αυτού του είδους οι παραλληλισμοί δεν πρέπει να αντιμετωπίζονται με επιφυλακτικότητα, ως μια αυθαίρετη, στερεότυπη και ακαδημαϊκώς σωστή έκφραση υπερβάλλοντος δέους (φαινόμενο όχι σπάνιο ιδιαίτερα εκείνη την εποχή), αλλά χρίζουν μιας ιδιαίτερης προσοχής, καθώς στηρίζονται σε ισχυρά επιχειρήματα τεχνικής και αισθητικής φύσεως.

⁷ René Dumesnil, *Portraits de Musiciens Français*, Plon, Παρίσι 1938, σσ. 95-96.

⁸ Ο Tiersot χρησιμοποιεί και υπογραμμίζει την ελληνική λέξη «melos» επιθυμώντας προφανώς να ισχυροποιήσει και να «χρωματίσει» κατάλληλα τις απόψεις του. Ωστόσο, η χρήση της έννοιας αυτής στο πλαίσιο της συγκεκριμένης πρότασης παραμένει ασαφής, καθώς δεν γίνεται κατανοητό εάν αφορά την ίδια τη μελωδία, ή εάν αναφέρεται γενικότερα στη μορφολογική αρτιότητα της μουσικής του. Θεωρούμε πιθανότερη τη δεύτερη ερμηνεία, καθώς είναι γνωστή η χρήση των κλασικών μορφών, αλλά και η γενικότερα ανεπτυγμένη αίσθηση της δομής στο έργο του συνθέτη.

⁹ Julien Tiersot, *ό.π.*, σσ. 170-171.

Στο πλαίσιο αυτό, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η βιογραφία του Fauré που εξέδωσε το 1927 (τρία χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη) ο Charles Kœchlin, καθώς ο ίδιος αφιερώνει αρκετές σελίδες σε αυτή την πτυχή της αισθητικής του, αποκωδικοποιώντας και συνοψίζοντας όλες εκείνες τις έννοιες που είχαν κατά καιρούς εκφραστεί και που αφορούσαν την λεγόμενη «ελληνικότητα» του έργου και της προσωπικότητάς του. Αν και δεν αποφεύγονται οι υπερβολές και οι γενικεύσεις, απόρροια του συχνά συναισθηματικά φορτισμένου λόγου του Kœchlin, ωστόσο είναι αρκετά χρήσιμο να εγκύψει κανείς στην επιχειρηματολογία του ώστε να προβεί στις ανάλογες αξιολογήσεις. Ένα βασικό στοιχείο που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι η ιδιαίτερη σχέση που είχε ο ίδιος ο Kœchlin με την ελληνική αρχαιότητα, παίζοντας έναν αποφασιστικό ρόλο στην ανάπτυξη των σκέψεών του και στην αντίστοιχη διαμόρφωση των συμπερασμάτων.¹⁰ Αναπόφευκτα, κάθε επιχείρημα του Kœchlin έχει ως αφετηρία την παραδοχή της ανωτερότητας του αρχαιοελληνικού πολιτισμού και ιδιαίτερα της κλασικής περιόδου του 5^{ου} και 4^{ου} αιώνα π.Χ. Με βάση αυτό το αξίωμα ο ίδιος προχώρησε σε παραλληλισμούς και σε μια αναζήτηση κοινών τεχνικών και αισθητικών παραμέτρων, επιχειρώντας να διατυπώσει και να ορίσει με σαφήνεια αυτό που συνιστούσε την ελληνικότητα του Fauré.

Ο Kœchlin διασαφηνίζει εξ αρχής ότι η ελληνικότητα του Fauré αποτελεί «ένα θέμα που αφορά λιγότερο τη *θεματολογία* ή την γραφικότητα και περισσότερο εσωτερικούς παράγοντες».¹¹ Με αυτόν τον τρόπο ο ίδιος εντάσσει το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του συνθέτη σε μια «ελληνική αισθητική», την οποία αποκωδικοποιεί μέσα από μια σειρά τεχνικών και αισθητικών ποιοτήτων. Κεντρική θέση στη σκέψη του Kœchlin κατέχουν οι έννοιες της δομής, της ισορροπίας, της λογικής και του μέτρου, έτσι όπως αυτές εκδηλώνονται ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική της κλασικής ελληνικής αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτό, ο υφολογικός διαχωρισμός που ο ίδιος πραγματοποιεί, λειτουργεί καταλυτικά προς την ακριβέστερη περιγραφή και ανάλυση των ελληνικών ιδιοτήτων του Fauré:

Συνοπτικότητα, διαύγεια, εκλεκτή τεχνική [...] το παράδοξο [...] της [συνύπαρξης] μορφολογικής καθαρότητας και ευχέρειας, στιβαρότητας και ευκαμνίας,

¹⁰ Μια εκτενής αναφορά στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας από τον Kœchlin έγινε στο κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin», σσ. 295-304.

¹¹ Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré*, μτφρ. Leslie Orrey, Dobson, Λονδίνο 1946, (επανεκδ. Irvine, Καλιφόρνια 1990-1996), σ. 76.

επιφανειακής αμεριμνησίας και υπολανθάνουσας ενέργειας. Κατά συνέπεια, η γοητεία του Fauré παραμένει Δωρική –συννά Ιωνική– και ποτέ δεν τείνει προς την Κορινθιακή. Όλες αυτές οι ποιότητες της αυτοσυγκράτησης, της λεπτότητας, συμβάλλουν στη δύναμη μιας πειστικής και γαλήνιας τέχνης, αντίθετη προς αυτή των Ηράκλειων κατασκευών, [...] στην προσπάθεια να φθάσουν τη μεγαλοπρέπεια. Στον Fauré δεν υφίσταται καμία μυϊκή προσπάθεια [...], κανένα πάθος [...], αλλά η τέλεια, αγνή και ολοκληρωμένη δύναμη –αβίαστη και διακριτική– μιας όμορφης αρχαίας προτομής. [...] αυτή η δύναμη έχει πράγματι μια *εσωτερική* ζωή, η οποία την καθιστά ακόμη πιο ισχυρή από κάθε βίαιη κίνηση. Δεν υπάρχει καμία τάση προς τον εντυπωσιασμό.¹²

Αυτές οι σταθερές και διαχρονικές αξίες της αρχαιοελληνικής αισθητικής εκδηλώνονταν στο έργο του Fauré με διακριτικότητα πλην όμως με σαφήνεια. Ανάλογης φύσης επισημάνσεις είχε πραγματοποιήσει ο Kœchlin και σε προγενέστερο κείμενό του:

Η αγνή καθαρότητα των περιγραμμάτων, ο συγκαλυμμένος πλούτος της έμπνευσης, η οποία πάντα υπερβαίνει αυτό που φαίνεται να διατυπώνουν οι νότες (και αυτό συνιστά το μυστικό της πραγματικής δύναμης), αυτή η ισορροπία μεταξύ λογικής και συναισθήματος, αυτή η σεμνότητα της έκφρασης, τόσο κλασική και τόσο γαλλική, μια τέχνη που ξέρει να λέει ό,τι είναι απαραίτητο, και τίποτε παραπάνω από αυτό, με μια εκλεπτυσμένη απλότητα (αυτή του *Ερεχθείου*), με τη συγκίνηση που εμπεριέχει ένα λαμπρό και αξιοθαύμαστο υλικό, όπως ακριβώς ένα όμορφο μάρμαρο στο φως του ηλίου [...].¹³

Οι περίφημες και, συχνά πλέον, άτεχνα καταχρασμένες έννοιες του μέτρου, της απλότητας, της αρμονίας, του «σιωπηλού μεγαλείου», επανέρχονται στη σκέψη του

¹² Ο.π. Οι αναφορές στην αρχιτεκτονική και γενικότερα στις εικαστικές τέχνες της αρχαίας Ελλάδας είναι ιδιαίτερα συχνές στον Kœchlin, καθώς ο ίδιος –με αφορμή τον Fauré– προβαίνει και σε άλλα κείμενά του σε αντίστοιχους παραλληλισμούς: «[...] η τέχνη του Fauré [...] εκφράζεται με την απογυμνωμένη απλότητα ενός αρχαιοελληνικού ανάγλυφου». Βλ. Charles Kœchlin, «La mélodie», *ό.π.*, σ. 29. Όταν ο ίδιος αργότερα επισκέφτηκε τον Παρθενώνα, δήλωσε χαρακτηριστικά: «[...] επιβεβαίωσα επί τόπου ότι δεν έχουμε άδικο να θεωρούμε τον Fauré ως τον αυθεντικό συνεχιστή της ελληνικής τέχνης». Επιστολή προς τον François Berthet (3 Οκτωβρίου 1930). βλ. Madeleine Li-Kœchlin, επιμ., *Charles Kœchlin. Correspondance, La Revue Musicale*, 348-350, 1982, σ. 79.

¹³ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σ. 126.

Kæchlin, ο οποίος, όπως κάθε αρχαιολάτρης, στρέφεται στην ελληνική αρχαιότητα για να εκφράσει με γλαφυρότητα τις αισθητικές του κρίσεις.

Ωστόσο, η επιχειρηματολογία του Kæchlin ξεφεύγει από τις αοριστίες, τη γραφικότητα και την μεγαλοστομία που διέκρινε κάθε ρομαντικό φιλέλληνα, καθώς στηρίζεται σε μια βαθιά γνώση του έργου του Fauré, προϊόν εμπειρίας, αλλά και προσωπικής μελέτης. Ο ίδιος γνώριζε πολύ καλά ότι αυτές οι «ελληνικές αρετές» δεν όφειλαν να συνεπάγονται μια αυστηρότητα, μια ακαμψία και μια ψυχρότητα με τις οποίες περιέβαλλαν συχνά την αρχαιοελληνική τέχνη, αλλά αντίθετα υποστήριζε ότι αυτές έκρυβαν μια εσωτερική δύναμη, ακριβώς μέσα από μια ευτυχή ισορροπία μεταξύ αντιφατικών, εκ πρώτης προσέγγισης, ιδιοτήτων. Η αρμονική συνύπαρξη λογικής και συναισθήματος συνιστούσε μια πραγματικότητα στο έργο του Fauré, η οποία εντοπιζόταν τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Η διευκρίνηση που πραγματοποιεί ο Kæchlin όσον αφορά την φύση της ελληνικότητας του Fauré είναι χαρακτηριστική:

[Ο Fauré] σπάνια εκτρέπεται προς ένα «νεοελληνικό στυλ κατά το πρότυπο του Saint-Saëns» όπου η ιδέα και η ευαισθησία δεν διατηρούνται τόσο επιτυχώς, όσο κάποιος θα ευχόταν. Επιπλέον, ο Saint-Saëns δεν εκδήλωνε πάντα αυτή την ψυχρότητα, η οποία έχει μεγαλοποιηθεί.¹⁴

Αυτό που ο Kæchlin ονόμαζε «νεοελληνικό στυλ» αφορούσε τη φορμαλιστική αντιμετώπιση της μουσικής και την κυριαρχία της λογικής έναντι του συναισθηματικού στοιχείου. Στο σημείο αυτό, είναι ενδιαφέρον να διευκρινιστεί ότι ο ίδιος διαχώριζε, αφενός, την αμιγώς «ελληνική» υπόσταση που μπορεί να κατέχει ένα έργο τέχνης –στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα μουσικό έργο– δηλαδή τις δανεισμένες και αφομοιωμένες από την αρχαιοελληνική αρχιτεκτονική και φιλοσοφία έννοιες της αρμονίας, του μέτρου και της λογικής και, αφετέρου, αυτό που ονόμαζε «παγανιστικό» [«*païen*»] στοιχείο και το οποίο αφορούσε την ανθρώπινη θεώρηση της φύσης μέσα από τις πολυδιάστατες εκφάνσεις της. Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση, όταν οι προαναφερόμενες «ελληνικές αρετές» ανάγονται σε αυτοσκοπό, χάνουν την ευεργετική τους δράση με κίνδυνο να λειτουργήσουν αρνητικά προς την κατεύθυνση ενός στείρου και ψυχρού κλασικισμού, για τον οποίο η μουσική του Saint-Saëns έχει –μερικές φορές άδικα σύμφωνα με τον ίδιο– κατηγορηθεί. Αντίθετα, όταν αυτές οι

¹⁴ Charles Kæchlin, *Gabriel Fauré*, ό.π., σ. 76.

ιδιότητες αποκτήσουν ένα ουσιαστικό περιεχόμενο, όταν δηλαδή δεν εκληφθούν μόνο μέσω της μορφοπλαστικής τους υπόστασης και συνδεθούν με ένα γενικότερα ουμανιστικό πνεύμα, τότε μπορούν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για μια απόλυτη ισορροπία μεταξύ φόρμας και περιεχομένου, μεταξύ λογικής και συναισθήματος. Η παγανιστική στάση του καλλιτέχνη συνίστατο ακριβώς στην έκφραση των ανθρώπινων αγωνιών μπροστά στο άπειρο και στο άγνωστο της φύσης και στη συγχώνευση του ιδίου με το μυστηριακό της χαρακτήρα. Εδώ εντοπίζεται, σύμφωνα με τον Kæchlin, ο ιδιάζων ρομαντισμός του Fauré: στην ευαίσθητη και διακριτική αποτύπωση των συχνά απροσδιόριστων αισθημάτων δέους που γεννά η απεραντοσύνη της φύσης στον άνθρωπο και στην πνευματική και ψυχική ανύψωση του ιδίου πέρα από το απτό και το ορατό προς μια ανείπωτη ομορφιά όπου κυριαρχεί μια αίσθηση γαλήνης και ένας πανθεϊστικός μυστικισμός:

Εδώ [στον Fauré] δεν υπάρχουν οι παραμορφώσεις των ρομαντικών υπερβολών· όχι μόνο δεν υφίσταται η γελοία ασχήμια, αλλά ούτε οι ανέφικτες επιθυμίες, οι ανίατες απελπισίες [...], τα «κοσμικά οράματα», οι γιγάντιοι Γαλαξίες· [υπάρχει] μόνο η τέλεια και γαλήνια μεγαλειότητα [...] η οποία ορίζεται από τον ανθρώπινο – Μεσογειακό– ορίζοντα. [...] αυτός ο Ρομαντισμός [...] μπορεί να επιφέρει πραγματική ομορφιά· μπορεί να παραγάγει ένα είδος ανύψωσης.¹⁵

Στο πλαίσιο αυτό, ο Kæchlin χαρακτηρίζει την τέχνη του Fauré ταυτόχρονα «ελληνική και παγανιστική»¹⁶ με την έννοια της ευτυχούς συνύπαρξης και ισορροπίας των, αλληλοσυμπληρούμενων και όχι αντιθετικών, στοιχείων της λογικής και του συναισθήματος. Στην πραγματικότητα, ο Kæchlin δεν θεωρούσε την αρχαιοελληνική σκέψη και τέχνη ως προϊόντα μιας ψυχρής και απαθούς προς τις ανθρώπινες ανησυχίες διανόησης, αλλά, αντίθετα, διέβλεπε μέσα από την μεγαλοπρέπειά τους την ακτινοβολία των διαχρονικών ουμανιστικών αξιών και των ιδανικών που ο δυτικός πολιτισμός κληρονόμησε και αφομοίωσε ανά τους αιώνες. Ως εκ τούτου, το ελληνικό και το παγανιστικό στοιχείο αποτελούν τις δύο όψεις της ίδιας εκδήλωσης του πραγματικού αρχαιοελληνικού πνεύματος το οποίο εντοπίζεται στην ολότητά του στο έργο του Fauré. Αυτό που ο Kæchlin, με έναν ευρύτερο τρόπο,

¹⁵ Ο.π., σ. 77.

¹⁶ Ο.π. Να σημειωθεί ότι μια ανάλογη αισθητική στάση είχε προβάλλει και ο ίδιος ο Kæchlin στο έργο του.

ονομάζει «γοητεία», «χάρη», «φαντασία», ή «ευαισθησία» αποτελεί τη ζωογόνο δύναμη που εμπεριέχεται στην, κατά τον ίδιο, αυθεντική ελληνικότητα και η οποία οφείλει να βρίσκεται στη βάση κάθε υγιούς καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτή την ιδιάζουσα «παγανιστική» πτυχή της μουσικής του Fauré έχουν επισημάνει και νεότεροι μελετητές:

Μπορούμε να ορίσουμε την αισθητική του Fauré, ως την αισθητική της *εξαϋλωμένης ευαισθησίας*. Ο Fauré ήταν ένας άνθρωπος με μια έντονη αισθαντικότητα, μια εκλεπτυσμένη αισθαντικότητα, καθώς η αγάπη και η λατρεία της θηλυκότητας αποτελούν τα κυρίαρχα θέματα του φωνητικού του έργου [...] [είναι επίσης] ευαίσθητος απέναντι στα τοπία, στα παιχνιδίσματα του φωτός και του νερού, αλλά αυτά τα θεάματα δεν αποτελούν για τον ίδιο την αφορμή ρομαντικών αισθημάτων απόγνωσης, [αλλά] οι συγκινήσεις του αφορούν έναν γαλήνιο ρεμβασμό. Ωστόσο, η ικανοποίηση των αισθήσεων δεν αποτελεί ποτέ για τον Fauré τον υπέρτατο στόχο της τέχνης· η πρόσληψη ενός Fauré «ηδονιστή», [...] συνιστά μια εσφαλμένη ερμηνεία: [...] [ο ίδιος] αναζητά πιο εξευγενισμένες ηδονές από την απλή ικανοποίηση της ακοής και, πρωτίστως, μια μετάβαση σε ένα ανώτερο επίπεδο ενός αδιαπέραστου και εφήμερου κόσμου της αίσθησης.¹⁷

Αντίστοιχα, οι έννοιες της τάξης, του μέτρου, της πειθαρχίας και της λογικής στον Fauré δεν αποτέλεσαν έναν στείρο αυτοσκοπό, αλλά λειτούργησαν καταλυτικά προς μια ουσιώδη και πρωτότυπη μουσική σκέψη. Και σε αυτή την περίπτωση, ο Kœchlin θεωρεί πως η διαστρέβλωση αυτών των κλασικών ιδιοτήτων πραγματοποιήθηκε, όχι μόνο από το αρτηριοσκληρωτικό πνεύμα του επίσημου ακαδημαϊσμού, αλλά και από το κίνημα του νεοκλασικισμού που άνθιζε στη μουσική εκείνης της περιόδου.¹⁸ Ο ίδιος καταφέρεται ενάντια στην «σχολαστικής φύσης επανάσταση κατά της έκφρασης», σε «αυτή τη μάταια, *αντι-μουσική* μόδα του διαχωρισμού μεταξύ του εκφραστικού στοιχείου και των δομικών παραγόντων», ενώ προσκαλεί τους συνθέτες της εποχής του να μην επηρεαστούν από αυτές τις στείρες «ιδέες των αισθητικών». Αντίθετα, ο ίδιος θεωρούσε ότι «η κατασκευή, ακόμα και η φόρμα [ενός μουσικού έργου], μπορούν και οφείλουν να ποικίλουν ανάλογα με την

¹⁷ Jean-Michel Nectoux, *Fauré*, Seuil, Παρίσι 1972, σ. 36.

¹⁸ Υπενθυμίζεται ότι το βιβλίο του Kœchlin εκδόθηκε το 1927.

έκφραση των συναισθημάτων». ¹⁹ Η πεποίθησή του ότι ο «ρομαντισμός ο οποίος έχει αφομοιωθεί, διευθετηθεί, υποταχθεί και κατακτηθεί, καθίσταται μια πηγή πλούτου» τον οδηγεί στη χρήση του όρου «νέος κλασικισμός», στην ευρεία έννοια του οποίου η τέχνη μπορεί να φθάσει εφόσον η ίδια καταφέρει να εκφράσει την ουσία της σύγχρονης και υγιούς πρόσληψης του ρομαντισμού μέσα από την αρτιότητα και διαχρονικότητα του κλασικού πνεύματος. ²⁰ Αυτό ακριβώς κατάφερε ο Fauré: όντας ο ίδιος μάρτυς μιας ιδιαίτερα ταραγμένης περιόδου για τη γαλλική μουσική, κατάφερε να κινηθεί μεταξύ των άκρων και να διατηρήσει την, επιθυμητή και επιζητούμενη από το πνεύμα εποχής, ισορροπία. Ο Kœchlin διακρίνει αυτή την σφόδρα στάση, τόσο στο επίπεδο της γενικότερης αισθητικής τοποθέτησης του Fauré απέναντι στην τέχνη, όσο και στις συνθετικές διαδικασίες που ο ίδιος εφάρμοζε.

Εδώ ακριβώς έγκειται και ο ιδιότυπος νεωτερισμός του Fauré: στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων που προσέφεραν οι κατακτήσεις της δυτικής μουσικής παράδοσης, στο πλαίσιο μιας ευρείας και πάντοτε απλής πρόσληψης του Ωραίου. Αυτή η ιδιαίτερη ικανότητα του συνθέτη να καινοτομεί σεμνά και διακριτικά χωρίς να προβαίνει σε ρήξεις, να συγκεντρώνει ετερογενή στοιχεία και μέσα από μια βαθιά γνώση να τα αφομοιώνει αρμονικά χωρίς σπασμωδικές κινήσεις, γοήτευσε τους σύγχρονούς του, αλλά και προβλημάτισε τους μετέπειτα μελετητές του. Η δυσκολία ενός σαφούς προσδιορισμού του ιδιαίτερου χαρακτήρα της μουσικής του Fauré –η οποία χαρακτηρίστηκε συχνά ερμητική– και μιας αυστηρής, συχνά μάταιης, κατηγοριοποίησής της από τους ιστορικούς, πηγάζει ακριβώς από αυτό το συγκαλυμμένο πνεύμα πρωτοπορίας. ²¹ Οι νεωτερισμοί του Fauré πηγάζουν,

¹⁹ Charles Kœchlin, *ό.π.*, σσ. 79-80. Βλ. επίσης και τις αντίστοιχες απόψεις του για το θέμα των «αρμονικών αναλογιών» και της δομής στο πλαίσιο ενός μουσικού έργου στο κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin», σσ. 295-298.

²⁰ *Ο.π.*, σ. 85. Είναι αξιοσημείωτη η υιοθέτηση από τον Kœchlin του όρου «νέος κλασικισμός», τον οποίο είχε εισάγει ο Ferruccio Busoni το 1919 και τον είχε αναλύσει στο δοκίμιό του *Die Junge Klassizität* (1920). Σύμφωνα με τον Busoni, ο όρος αυτός αφορούσε ακριβώς την τιθάσευση όλων των σύγχρονων και παλαιότερων κατακτήσεων της δυτικής μουσικής παράδοσης και την αρμονική τους ένταξη στο πλαίσιο νέων μορφών: «Η ιδέα μου (ή μάλλον σύλληψη, προσωπική αναγκαιότητα και όχι κατασκευασμένη αρχή) είναι ότι ο “Νέος Κλασικισμός” θα πρέπει να σημαίνει την ολοκλήρωση με μια διττή έννοια: ως τελείωση και ως κατάληξη, ως τη λήξη όλων των προηγούμενων πειραματισμών. Υπογραμμίζω τη σημασία της λέξης “Νέος” προκειμένου να διαχωρίσω την κλασικότητα από τον συμβατικό κλασικισμό». Επιστολή προς τον γιο του, Raffaello Busoni (18 Ιουνίου 1921) στο Antony Beaumont, *επιμ., Busoni Ferruccio, Selected Letters*, Faber & Faber, Λονδίνο 1987, σ. 342. Η συγγένεια των θεωριών του Busoni με αυτές του Kœchlin είναι έκδηλη. Βλ. τις απόψεις του τελευταίου σχετικά με τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της απλότητας (απόψεις που είχε εκφράσει ήδη από το 1917), καθώς για τη χρήση του όρου «κλασικός» στη μουσική δημιουργία, στο προαναφερθέν κεφάλαιο στις σσ. 299-302.

²¹ Ο Jankélévitch διέβλεπε σε αυτή την ιδιότητα του Fauré το στοιχείο της ειρωνείας: «[...] Ο Gabriel Fauré [είναι] ένα μουσικός της avant-garde, στον οποίο τα φαινόμενα απατούν, αλλά κρύβουν ένα

καλλιουργούνται, ζυμώνονται και αναδύονται αβίαστα μέσα από την πεμπτουσία της δυτικής μουσικής παράδοσης, γεγονός που διαισθάνθηκε, αλλά και που γνώριζε βαθιά ο Kœchlin όταν μιλούσε για μια «μεστότητα», μια «*πυκνότητα*» οι οποίες προσέδιδαν στα στοιχεία της μουσικής γλώσσας μια «*μάζα*», έναν όγκο ο οποίος εκπέμπει μια εσωτερική ενέργεια.²² Ο ίδιος αναγνώριζε την ιδιαίτερη «*φύση της αρμονίας*» του, τις γνωστές του τάσεις προς το γρηγοριανό μέλος, την «αντιστικτική γραφή», στοιχεία που όμως αποτελούσαν απλώς μέρος του πρωτογενούς υλικού και δεν εξασφάλιζαν απαραίτητα μια πρωτότυπη μουσική σκέψη. Αντίθετα, ο Kœchlin σημείωνε ότι «οι καινοτομίες και οι εκλεπτύνσεις» του Fauré αφορούσαν περισσότερο τη «*σύνταξη*» και όχι τόσο το «*λεξιλόγιο*»,²³ γεγονός που τις καθιστούσε ανεπαίσθητες σε ένα απαίδευτο αυτί. Εξ ου και η, κατά τον Kœchlin, «*αττική αίσθηση*»²⁴ που απαιτείται προκειμένου να κατανοηθεί σε βάθος η μουσική του Fauré, ιδιότητα που αφορά τη γενικότερη μουσική παιδεία, τη διανοητική ικανότητα και την αντίστοιχη συμμετοχή και προσήλωση κατά την ακρόαση.²⁵ Υπό την έννοια αυτή, η τέχνη του Fauré είναι εκλεκτή, χωρίς όμως να είναι ελιτίστικη, ερμητική και εσωστρεφής, ως την εκδήλωση υψηλής κουλτούρας της οποίας το ηθικό νόημα αφορά «τη χρηστότητα, τη σοβαρότητα, το βάθος», απορρίπτοντας το ρόλο της «*ψυχαγωγίας, της βιαιότητας, ή της πεζής έμφασης*».²⁶

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Kœchlin αρέσκεται στο να δίνει κοινωνικές προεκτάσεις και να προβάλλει την αριστοκρατική υπόσταση της μουσικής του δασκάλου του. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο καλλιτέχνης οφείλει εκ φύσεως να είναι αριστοκράτης και να μην υποτάσσεται στο εξ ορισμού πεζό γούστο της μάζας, αλλά

μύχιο αντικομορμισμό. [...] η μουσική [του] καθιστά παραδεκτές, μέσω της γλυκύτητας των επιφανειακών συμφωνιών, τις τολμηρότερες παρεκκλίσεις. [...] Συνεπώς, ενώ οι ψευτο-τρομοκράτες σχολαστικίζουν μόνο για τα συμπτώματα των σκανδάλων, ο είρων, επιδέξιος όπως μια γάτα, κατασκοπεύει τα τετριμμένα αξιώματα και τα καταστρέφει χωρίς όμως να αποχωρίζεται το προσωπείο της νομιμότητας». Βλ. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Παρίσι 1964, σ. 120. Αντίστοιχα, ο Jean-Michel Nectoux πραγματοποίησε έναν παραλληλισμό με την ποιητική γλώσσα του Mallarmé: «[...] ο Fauré διατήρησε ολοκληρωτικά τα μορφολογικά σχήματα και το τονικό πλαίσιο του αρμονικού λεξιλογίου που κληροδότησε ο ρομαντισμός· και οι δύο [ο Fauré και ο Mallarmé] βάσισαν τη δόξα τους σε μια αναδιάταξη των κλασικών δεδομένων, καθοδηγούμενη επιδέξια, διακριτικά και πάντα *εκ των έσω*. Σε αυτούς η καινοτομία δεν δανείζεται, όπως στον Rimbaud ή στον Debussy, τις ριζοσπαστικές μορφές μιας επανάστασης· προτιμά την στενή, επικίνδυνη και κάπως διεστραμμένη οδό της *τροποποιημένης παράδοσης*». Βλ. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990, σσ. 493-494.

²² Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 76.

²³ *Ο.π.*, σ. 80.

²⁴ *Ο.π.*, σ. 81.

²⁵ Ο Kœchlin προφανώς έχει υπόψη του τα έργα που γράφτηκαν μετά το 1890, καθώς ιδιαίτερα οι πρώτες *mélodies* του Fauré καλλιέργησαν και διέδωσαν την εικόνα ενός συνθέτη εύπεπτων μελωδιών για τα αριστοκρατικά σαλόνια.

²⁶ *Ο.π.*, σ. 81.

να επιχειρεί να μυήσει το κοινό του στις ανώτερες ποιοτικές και ηθικές αξίες του έργου του.²⁷ Είναι αξιοσημείωτο ότι προσδίδοντας αυτή την ιδιότητα στον Fauré, ο Kæchlin δεν βρίσκεται μακριά από την αντίστοιχη χρήση του όρου στην αρχαία ελληνική πολιτική φιλοσοφία και συγκεκριμένα από την αριστοτελική πρόσληψη της αριστοκρατίας, δηλαδή μιας ομάδας που ασκεί την εξουσία εφόσον η ίδια απαρτίζεται από άνδρες που διακρίνονται για την αρετή και την αξία τους, πλησιάζοντας το ιδεώδες της ανθρώπινης τελειότητας. Η φαντασίωση μιας αριστοκρατικής Ελλάδας αποτελούσε μια εμμονή του Kæchlin στη βάση της οποίας βρίσκεται η ανωτερότητα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.²⁸ Ο Fauré πληρούσε για τον ίδιο όλα εκείνα τα κριτήρια που τον καθιστούσαν άξιο να θεωρείται αριστοκράτης, με όλα τα «ελληνικά συμφραζόμενα». Η εκλεπτυσμένη του τέχνη εμπεριείχε όλες τις ποιότητες που ο ίδιος εντόπιζε στην αυθεντικότερη εκδήλωση του αρχαιοελληνικού πνεύματος. Ωστόσο, ο Kæchlin, θεωρώντας τις ιδιότητες κτήμα μόνο μιας πνευματικής ελίτ, δεν υπερασπιζόταν, όπως έκανε ο Debussy, μian αντίστοιχη ελιτίστικη στάση από την πλευρά του καλλιτέχνη και συγκεκριμένα του συνθέτη. Αντίθετα, αμφισβητώντας τον «ασαφή όρο της “λόγιας μουσικής”», χαρακτήριζε τη μουσική του Fauré «λαϊκή – με την καλύτερη σημασία της λέξης»,²⁹ επισημαίνοντας την ανάγκη και τη δυνατότητα της εκπαίδευσης του κοινού πάνω στις ουσιώδεις αξίες της τέχνης. Πρόκειται ασφαλώς για μια από τις ενθουσιώδεις και ουτοπικές απόψεις του Kæchlin, οι οποίες σχετίζονται άμεσα και με τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Όσον αφορά τον ίδιο τον συνθέτη, δεν πρέπει να αγνοηθεί το γεγονός ότι οι εξαιρετικά καλές σχέσεις που διατηρούσε με την αριστοκρατία της εποχής του είχαν παίξει ξεχωριστό ρόλο, τόσο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας, όσο και στην προβολή μιας, έστω και επιφανειακής, εικόνας του ως ο μουσικός των σαλονιών.³⁰ Ωστόσο, αυτό που πρέπει να συγκρατηθεί από αυτή την

²⁷ Ο Kæchlin ερμήνευε ετυμολογικά τη λέξη «αριστοκράτης» ως: «τον προερχόμενο από το καλύτερο». *Ο.π.*, σ. 83.

²⁸ Συμμεριζόμενος τις απόψεις του Ernest Renan, ο Kæchlin πίστευε ότι οι πολίτες της Αθήνας του Περικλή διαμόρφωναν μια αριστοκρατία. Βλ. *ό.π.*, σ. 83 και το κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kæchlin», σ. 301.

²⁹ *Ο.π.*, σ. 84.

³⁰ Σημαντικό ρόλο στην καλλιέργεια αυτής της εικόνας έπαιξε και η, ομολογουμένως, περιφρονητική στάση του Fauré απέναντι στο κοινό. Σε μια επιστολή του προς τη σύζυγό του, παραπονούμενος για την μικρή απήχηση που είχε η επανάληψη της παράστασης του έργου του *Prométhée* [*Προμηθέας*] τον Αύγουστο του 1901 στην πόλη Béziers της νότιας Γαλλίας, ο ίδιος προέβη σε μια αποκαλυπτική δήλωση: «Είναι φρικτό πόσο μπορούν να κοστίσουν οι ενδιαφέρουσες παραστάσεις όταν το κοινό αδιαφορεί για έναν οποιοδήποτε λόγο, και είναι φρικτό να σκεφθεί κανείς ότι τα πάντα εξαρτώνται από αυτό το ίδιο κοπάδι ηλιθίων που είναι το κοινό». Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Grasset, Παρίσι 1951, σ. 64. Τα στοιχεία αυτά δεν θα πρέπει ωστόσο να οδηγήσουν σε

πτυχή της κατανόησης του έργου του Fauré, είναι, αφενός, η λόγια –χωρίς τα αρνητικά συμφραζόμενα που έδινε στη λέξη ο Kœchlin– υφή της μουσικής του και, αφετέρου, η ακεραιότητα του χαρακτήρα και της προσωπικότητάς του, η οποία ανέδειξε τα προσωπικά του χαρίσματα, καθώς ο ίδιος παρέμενε επιφυλακτικός απέναντι σε κάθε είδους εφήμερες και επιφανειακές επιρροές.

Η μουσική εκπαίδευση που έλαβε ο ίδιος έπαιξε σημαντικό ρόλο στον τομέα αυτό. Οι έννοιες της τάξης, του μέτρου, της πειθαρχίας και της λογικής κληροδοτήθηκαν στον Fauré, τόσο από το αυστηρό πνεύμα της Σχολής Niedermeyer (στην οποία φοίτησε κατά το χρονικό διάστημα 1854-1864), όσο και από τη μύησή του με το έργο του Bach και των μεγάλων κλασικών στο πλαίσιο της μαθητείας του στην τάξη πιάνου του Saint-Saëns, με τον οποίο συνδέθηκε με μια στενή φιλία. Όπως έχει ήδη επισημανθεί τα χαρακτηριστικά αυτά δεν λειτούργησαν ανασταλτικά προς την κατεύθυνση μιας συντηρητικής στάσης απέναντι στη μουσική δημιουργία, αλλά διαμόρφωσαν ένα σταθερό πλαίσιο σκέψης μέσα στο οποίο ο Fauré, συγκρατώντας και αφομοιώνοντας τα ουσιώδη διδάγματά τους, ανέπτυξε με διακριτικό τρόπο τις προσωπικές του αναζητήσεις. Η φορμαλιστική αντιμετώπιση της μουσικής –αλλά και της τέχνης γενικότερα– από την πλευρά του Saint-Saëns δεν υιοθετήθηκε από τον μαθητή του,³¹ γεγονός όμως που δεν εμπόδισε τον ίδιο να τρέφει μια μεγάλη εκτίμηση για το έργο του, ιδιαίτερα σε μια εποχή επαναστάσεων, αλλά και κρίσης των καλλιτεχνικών αξιών:

Μόνο η ακραία πολυφωνία, αν και πάντα δικαιολογημένη, του Wagner, οι φωτοσκιάσεις του Debussy, οι ρηχά παθιασμένοι ελιγμοί του Massenet συγκινούν ή ελκύουν το σύγχρονο κοινό. Ενώ η διαυγής και *έντιμη* μουσική του Saint-Saëns, με την οποία αισθάνομαι τόσο οικεία, αφήνει αυτό το κοινό αδιάφορο.³²

Στο σημείο αυτό, πρέπει να τονιστεί ότι η δήλωση αυτή φανερώνει κάτι περισσότερο από μια απλή έκφραση θαυμασμού και ευγνωμοσύνης ενός μαθητή προς τον

βιαστικά συμπεράσματα που θα αποδίδουν στον Fauré τη γενική εικόνα ενός υπερόπτη και ενός «σνομπ», έτσι όπως ο χαρακτηρισμός αυτός γινόταν αντιληπτός στο Παρίσι των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

³¹ Ο Kœchlin σημείωνε ότι: «[Ο Fauré] είχε τη σοφία να ελέγχει τα αισθήματά του μόνο μέσω του ένστικτού του· από τα όρια που του έθετε το γούστο του και όχι από ατυχείς υποθέσεις περί “αμιγώς πλαστικών” συνθέσεων», ενώ θεωρούσε ότι ο Saint-Saëns «περιέλαβε στα πνευματικά του εφόδια μια ποσότητα περιττής επιστήμης». Βλ. Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 82.

³² Επιστολή του Fauré προς τη σύζυγό του (1^η Οκτωβρίου 1909). Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, *επιμ.*, *ό.π.*, σ. 183.

δάσκαλό του: η διαύγεια, αλλά και η εντιμότητα –την οποία ο Fauré υπογραμμίζει– αποτελούν δύο χαρακτηριστικά της μουσικής του Saint-Saëns τα οποία ο συνθέτης δεν σημειώνει τυχαία. Αφενός, η διαύγεια αποτελεί ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα ένα αίτημα που διατυπώθηκε ποικιλοτρόπως και αφορούσε μεταξύ άλλων την αποτίναξη των άσκοπα περίπλοκων συνθετικών διαδικασιών και την επιστροφή σε πιο «καθαρές» μορφές μουσικής σκέψης, αφετέρου, η ιδιότητα της εντιμότητας εγείρει ένα ζήτημα που λάμβανε ολόένα και μεγαλύτερες διαστάσεις εκείνη την εποχή και η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το ηθικού περιεχομένου χαρακτηριστικό της ειλικρίνειας. Για έναν γάλλο μουσικό –και γενικότερα για έναν γάλλο καλλιτέχνη– η ειλικρίνεια συνιστούσε μια ιδιαίτερα σημαντική ιδιότητα που όφειλε να διακρίνει την προσωπικότητα και κατά συνέπεια το έργο του. Αυτή αφορούσε, σε ένα πρώτο επίπεδο, την ευθύτητα του χαρακτήρα του και την ανεπιτήδευτη στάση απέναντι στην τέχνη. Ο καλλιτέχνης που διακρίνεται για την ανυποκρισία του, παράγει ένα έργο το οποίο –ανεξαρτήτως της αισθητικής του ποιότητας– αποτελεί μια γνήσια έκφραση του πνευματικού του κόσμου. Είναι εύλογα κατανοητό το βάρος που λάμβανε αυτή η ιδιότητα στο χώρο της γαλλικής μουσικής στη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία. Η τεράστια απήχηση της μουσικής και των θεωριών του Wagner αποτελεί μόνο την κορύφωση ενός πολυδιάστατου φαινομένου που εκδηλωνόταν στο σύνολο της γαλλικής διανόησης και τέχνης. Το θέμα της κακής αφομοίωσης αλλότριων επιρροών δεν περιείχε μόνο εθνικιστικούς συνειρμούς, αλλά αφορούσε σε ένα γενικότερο καλλιτεχνικό επίπεδο την άκριτη και επιφανειακή υιοθέτηση προτύπων και την στείρα αναπαραγωγή τους. Το φαινόμενο αυτό –μια ερμηνεία του οποίου ονομάστηκε «σνομπισμός»– δεν είχε να κάνει μόνο με τους θαυμαστές-μιμητές του Wagner ή του Debussy, αλλά με μια συνολικά ανειλικρινή στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία. Συνεπώς, όταν ο Fauré αναφέρεται στην «ακραία πολυφωνία» του Wagner, στις «φωτοσκιάσεις» του Debussy και στη «ρηχότητα» του Massenet δεν μέμφεται τους ίδιους τους δημιουργούς και την προσωπική (άρα και ειλικρινή) μουσική τους γλώσσα, αλλά τους μιμητές τους οι οποίοι, μέσα από τη δουλοπρεπή τους στάση, ανήγαγαν αυτά τα τεχνικά και αισθητικά πρότυπα σε στείρα δόγματα δίχως περιεχόμενο.

Στο σημείο αυτό, ο ίδιος ο Fauré αποτέλεσε για πολλούς υποδειγματική περίπτωση ενός συνθέτη που διατήρησε την ανεξαρτησία του και δεν επηρεάστηκε –τουλάχιστον εμφανώς– από το κλίμα και τις επικρατούσες τάσεις της εποχής του. Αντίθετα, ο συνθέτης ακολούθησε μια διαδρομή, κατά την οποία, χωρίς να αγνοεί τα

σύγχρονα μουσικά ρεύματα, διαμόρφωσε ένα προσωπικό μουσικό ιδίωμα και μια γενικότερη αισθητική θεώρηση της τέχνης που αντανακλούσαν την ειλικρινή του στάση ως καλλιτέχνης.³³ Σύμφωνα με τους πολυάριθμους μαθητές του, αυτό ακριβώς το δίδαγμα είχε ο ίδιος ως βασική αρχή: την ανάπτυξη της δημιουργικής προσωπικότητας χωρίς την διαβρωτική παρέμβαση ξένων θεωριών, αλλά τον εμπλουτισμό της μέσω της γόνιμης αφομοίωσής τους. Μεταξύ αυτών, ο Kœchlin επιβεβαίωσε:

[...] η ελευθερία του Fauré είναι κάτι περισσότερο από την απλή περιφρόνηση άχρηστων θεωριών, ή την [υιοθέτηση] τεχνικών καινοτομιών. Απορρέει από αιτίες ηθικής φύσεως, από τον ίδιο το χαρακτήρα του ανθρώπου. Αυτή η ελευθερία διακρίθηκε για την ανεξαρτησία της από τις επιταγές της μόδας· έχοντας «κάτι να πει» ο ίδιος παρέμεινε ελεύθερος από τη ματαιοδοξία, από την εμπορικότητα, από τους θεατρινισμούς, από κάθε ίχνος επιδίωξης της επευφημίας [...].³⁴

Ο φιλελευθερισμός του Fauré εκδηλώθηκε τόσο σε προσωπικό επίπεδο, όσο και σε αυτό της δραστηριότητάς του στο πλαίσιο των επαγγελματικών του καθηκόντων. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο ίδιος συμμετείχε ενεργά στη μουσική ζωή, τόσο ως παιδαγωγός, όσο και ως μέλος κρατικών μουσικών φορέων. Όντας ο ίδιος γαλουχημένος στο επίσημο πολιτιστικό πνεύμα, κατάφερε να αποφύγει τις αρτηριοσκληρωτικές αντιλήψεις και να χαράξει με διακριτικό τρόπο την προσωπική του πορεία, χωρίς να προκαλεί εντάσεις και συγκρούσεις στο μουσικό κατεστημένο.³⁵ Ο Fauré έχαιρε της εκτίμησης των συγχρόνων του ακριβώς επειδή είχε τηρήσει αυτή τη μετρημένη στάση, σε μια ιδιαίτερα ταραγμένη εποχή για τη γαλλική μουσική δημιουργία. Προβάλλοντας την ηθικού περιεχομένου ιδιότητα της ειλικρίνειας ως πνευματική αρετή και ως αισθητικό αξίωμα, ο ίδιος έδειχνε μέσα από

³³ Η ιδιότητα της ειλικρίνειας στο έργο του Fauré αναλύεται εκτενώς από τον Carlo Caballero (βλ. *ό.π.*, σσ. 18-103), χωρίς όμως η ίδια να λαμβάνεται υπόψη ως πτυχή της ελληνικότητας του συνθέτη.

³⁴ Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 82.

³⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δηλώσεις που έκανε ο ίδιος καθώς αναλάμβανε τη διεύθυνση του Conservatoire του Παρισιού το 1905. Σε ερώτηση του δημοσιογράφου André Nède για λογαριασμό της εφημερίδας *Le Figaro* (14 Ιουνίου 1905), ο Fauré υπεραμυνόταν της φιλελεύθερης στάσης του λέγοντας: «Θα επιθυμούσα να θέσω τον εαυτό μου στην υπηρεσία μιας τέχνης κλασικής και συνάμα σύγχρονης, χωρίς να θυσιάσω ούτε το σύγχρονο γούστο στις ωφέλιμες παραδόσεις, αλλά ούτε αυτές τις παραδόσεις στις ιδιοτροπίες της μόδας. [...] Δεν θα ήθελα να αποκλείσω κάθε [νέα] σοβαρή ιδέα. Δεν μεροληπτώ απέναντι σε κάποια σχολή και δεν υπάρχει κάποιο είδος μουσικής το οποίο τείνω να καταδικάσω, αρκεί να πηγάζει από μια ειλικρινή και προερχόμενη από ώριμη σκέψη θεωρία». Βλ. Carlo Caballero, *ό.π.*, σ. 51.

το συνθετικό και παιδαγωγικό του έργο, αλλά και μέσα από την ίδια την προσωπικότητά του, τη σωστή κατεύθυνση που όφειλαν να ακολουθήσουν οι σύγχρονοι συνθέτες.

Ο σκεπτικισμός του Fauré στρεφόταν ενάντια σε κάθε είδους ιδεολογικούς δογματισμούς και περιοριστικές αντιλήψεις. Ωστόσο, δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που η εθνική υπόσταση της μουσικής του προβλήθηκε με τρόπο που παρέπεμπε στα ακραία εθνικιστικά φαινόμενα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στο σημείο αυτό, ο Kœchlin δεν απέφυγε την υιοθέτηση μιας αφελούς και προκατειλημμένης στάσης:

Δύο γνωρίσματα είναι ευδιάκριτα στους μουσικούς των άλλων χωρών: το ένα, η συναισθηματικότητα (κατ' ανάγκη επιζήμια), εμφοτική, στομφώδης, κορεννύοντας άμεσα τα πάντα· το άλλο, η βιαιότητα – συχνά βάρβαρη, αλλά ζωτική [...]. Σε αντίθεση με αυτές τις δύο τάσεις υπάρχουν αντίστοιχα: 1^ο Η Λογική του Fauré [...] 2^ο Η Ευαισθησία του [...].³⁶

Η σύνδεση των ιδιοτήτων αυτών με το γαλλικό πνεύμα –ως άμεση κληρονομιά από την ελληνική αρχαιότητα– τροφοδότησε αναπόφευκτα και τα εθνικιστικά αισθήματα με αποτέλεσμα να διατυπωθούν και οι ανάλογες απόψεις. Ο Kœchlin, αν και ο ίδιος δεν συμμετείχε ενεργά στις ακραίες εκφάνσεις του εν λόγω φαινομένου, δεν ξέφυγε από το γενικό πλαίσιο του ιδεολογικού αυτού κλίματος, προβαίνοντας μοιραία σε άστοχες γενικεύσεις.³⁷ Το παράδειγμα του Kœchlin ακολούθησαν και άλλοι μελετητές συνδέοντας την αμιγώς γαλλική μουσική του Fauré με έναν ακραίο εθνικισμό τον οποίο ενδυνάμωναν μέσα από την προβολή των αρχαιοελληνικών καταβολών του γαλλικού πολιτισμού.³⁸ Για τον ίδιο τον Fauré η μουσική τέχνη δεν εμπεριείχε και ούτε όφειλε να ενσαρκώνει εθνικά χαρακτηριστικά:

³⁶ Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 79. Για το πρώτο γνώρισμα, ο Kœchlin δεν κατονομάζει κάποιους ξένους συνθέτες, αλλά είναι αυτονόητο ότι υπονοεί τον Wagner και τους συνεχιστές του. Στην δεύτερη κατηγορία κατατάσσει τους R. Strauss, Hindemith, Prokofiev, ενώ επιφυλάσσεται για τον Stravinsky, καθώς θεωρούσε τη φυσικότητα, τη διαύγεια και την ακρίβεια της εκδήλωσης του πρωτόγονου στοιχείου στη μουσική του ως δείγμα ποιότητας ενός ιδιότυπου κλασικισμού.

³⁷ Βλ. επίσης και τις παρόμοιες απόψεις που είχε εκφράσει σε προγενέστερο κείμενό του και τις οποίες παραθέτουμε στο κεφάλαιο 2.Γ: «Η εθνική αφύπνιση της γαλλικής και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», σσ. 185-186.

³⁸ Μεταξύ αυτών αναφέρουμε τον Henry Barraud ο οποίος –σε ένα κείμενό του, για τον Florent Schmitt, μαθητή του Fauré– ανέφερε χαρακτηριστικά: «[...] ο Schmitt βρήκε στην προσωπικότητα και στο έργο του συνθέτη της Πηνελόπης [του Fauré] το πραγματικό κλειδί αυτού που έχει επικρατήσει να ονομάζεται γαλλική ιδιοφυΐα: δηλαδή την άμεση κληρονομιά του αθηναϊκού πνεύματος». Βλ. Henry Barraud, «Florent Schmitt et son œuvre», *L'Art Musical*, 43, 8 Ιανουαρίου 1937, σ. 316.

[...] αυτή η τέχνη που ονομάζεται μουσική και της οποίας η πρωτίστη ιδιότητα συνίσταται στην ύπαρξή της ως μια οικουμενική γλώσσα [...] [ενώ] η ίδια υποβιβάζεται όταν μεταφράζει αισθήματα ή γνωρίσματα του χαρακτήρα που ανήκουν στο ένα ή στο άλλο έθνος. [...] Πιστεύω [...] ότι ένας πραγματικά προικισμένος μουσικός δημιουργεί μουσική χωρίς το προσωπείο της εθνικότητας.³⁹

Οι εν λόγω απόψεις του Fauré εγείρουν ένα εξαιρετικά λεπτό ζήτημα και μπορούν να τροφοδοτήσουν πολλές συζητήσεις. Είναι ωστόσο αξιοσημείωτο ότι ακριβώς αυτός ο ιδεαλισμός με τον οποίο αντιμετώπιζε το συγκεκριμένο ζήτημα προσδιόρισε τον εθνικό χαρακτήρα της μουσικής του. Η υποδειγματική ψυχραιμία που ο ίδιος επέδειξε απέναντι σε κάθε είδους ακραίες αντιλήψεις, η ισορροπία που διατήρησε ανάμεσα σε ετερόκλητες επιρροές, η καθαρή μουσική του σκέψη και γενικότερα η προβολή μιας καλλιτεχνικής και πρωτίστως ηθικής έννοιας της εντιμότητας και της ειλικρίνειας σε μια ιδιαίτερα κρίσιμη για τη γαλλική μουσική εποχή, συνιστούσαν τη βάση των επιχειρημάτων όλων εκείνων που αναγνώρισαν –με ακραίο ή μη τρόπο– έναν αυθεντικά εθνικό συνθέτη.

Υπό το πνεύμα αυτό, η έννοια της γαλήνης επανέρχεται συχνά στο λεξιλόγιο των μελετητών του Fauré. Ο Kœchlin, και σε αυτή την περίπτωση, πρωτοστατεί στην ανάδειξη της νηφάλιας φύσης της μουσικής του Fauré, και της άμεσης σύνδεσής της με το αρχαιοελληνικό πνεύμα. Η προσφιλής στον ίδιο πρόσληψη μιας ευγενούς και φιλήσυχης ελληνικής αρχαιότητας, αφενός, δανείζεται στοιχεία από την κατά τον Winckelmann κλασικιστική προσέγγιση ενός «σιωπηλού μεγαλείου», αφετέρου, εμπλουτίζεται με μια παγανιστική θεώρηση της φύσης και μια αναζήτηση ενός ανώτερου επιπέδου πνευματικής τελείωσης μέσα από την κατάκτηση του Ωραίου. Στο πλαίσιο αυτό, ο Kœchlin διασαφηνίζει ότι στην περίπτωση του Fauré πρόκειται για μια «φιλοσοφικής και όχι δογματικής φύσεως γαλήνη».⁴⁰ Αυτή προσδιορίζεται ακριβώς από την ιδεαλιστική προσέγγιση του Ωραίου, του οποίου η έννοια συγγενεύει με αυτή των παρνασσιστών, και την πνευματική ανύψωση στην οποία αυτή οδηγεί. Καταλυτικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση παίζουν η φύση και το

³⁹ Επιστολή προς τον Paul Poujaud (3 Σεπτεμβρίου 1885). Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 125. Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση του συγκεκριμένου ζητήματος, βλ. Carlo Caballero, «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War», *Journal of the American Musicological Society*, 52/3, Φθινόπωρο 1999, σσ. 593-625.

⁴⁰ Charles Kœchlin, *ό.π.*, σ. 78. Η «δογματική γαλήνη» αφορά για τον Kœchlin την «τεχνητή, επίσημη, στυλιζαρισμένη γαλήνη» η οποία «δεν είναι παρά στείρος ακαδημαϊσμός ψευδής και στερεότυπος κλασικισμός». Βλ. *ό.π.*, σ. 85. Βλ. επίσης τις αντίστοιχες απόψεις του Camille Mauclair στο κεφάλαιο 2.Δ. «Επόψεις της παγανιστικής αρχαιότητας: από τη γραφικότητα στην πρωτοπορία», σσ. 191-193.

θηρσκευτικό στοιχείο που ενυπάρχει σε αυτή, καθώς επίσης και η αντίστοιχη στάση του καλλιτέχνη ο οποίος «έχει ξεπεράσει την αγωνία ενός αμυδρά ορατού μέλλοντος» και εμπνέεται από την «εμπιστοσύνη του σε Εκείνον που δημιουργήσε την ομορφιά».⁴¹ Για τον Kæchlin, οι αρχές αυτής της φιλοσοφικής στάσης τέθηκαν και εφαρμόστηκαν στην αρχαία Αθήνα, ενώ θεωρεί ότι αυτές αναβίωσαν στο έργο του Fauré, στο μέτρο που οι στόχοι που έθετε ο συνθέτης δεν ήταν υπερφυσικοί, αλλά κινούνταν πάντα εντός των ανθρώπινων ορίων.

Η ερμηνεία των απόψεων του Kæchlin μπορεί να στηριχθεί σε δύο σημεία: αφενός, στη λόγια υφή της μουσικής του Fauré, προϊόν μιας άρτιας και καθαρής τεχνικής και μιας βαθιάς γνώσης των ουσιωδών νόμων της μουσικής τέχνης, αφετέρου στην πνευματική και ηθική ακεραιότητα της προσωπικότητάς του. Η τέλεια συνύπαρξη αυτών των χαρακτηριστικών οδηγούν σε ένα είδος ψυχικής γαλήνης η οποία προέρχεται ακριβώς από τη βαθιά πεποίθηση της κατοχής της γνώσης και της σωστής και ανεπιτήδευτης χρήσης της. Υπό την έννοια αυτή, η εικόνα ενός σώφρονα και νηφάλιου Fauré αποτελεί τη σύνοψη όλων των ιδιοτήτων που χαρακτηρίζουν την ελληνικότητά του. Σε αυτό το σημείο, ο Vladimir Jankélévitch υποστηρίζει ότι ο Fauré ενσαρκώνει τις βαθύτερες έννοιες της αταραξίας, της πνευματικής ενότητας και τελείωσης, οι οποίες οδηγούν στην νεοπλατωνική σύλληψη του ησυχασμού:

Οι διασκορπισμένες ή κατακερματισμένες συνειδήσεις στερούνται της ψυχικής γαλήνης και της πνευματικής ενότητας: αυτή είναι η καταπραϋντική έννοια της περισυλλογής και αυτού που μπορούμε να ονομάσουμε *ησυχασμό* του Fauré [...] Ο *Φαίδων*, που αποτελεί την απαρχή μιας ολόκληρης καθαρτήριας παράδοσης, διαισθάνεται πρώτος αυτή την άσκηση της πνευματικής συγκέντρωσης, της οποίας η ολοκλήρωση αποκαλείται Απλότητα ή Αγνότητα. Προκειμένου να αρνηθεί κάποιος το πλήθος των εντυπώσεων, των ήχων και των χρωμάτων, των ιδιοτελειών και των παθών, των ασχολιών και των ανησυχιών, των παραμικρών εγνοιών, [...] προκειμένου, τέλος, να αντιπαραβάλλει κάποιος τη σύνεση στους ψυχαγωγικούς πειρασμούς του διασκεδασμού, θα πρέπει να επωμιστεί την δίαιτα ενός ασκητισμού.⁴²

Για τον Jankélévitch, αυτό που ονομάζεται «γοητεία» (με τη μαγευτική της λειτουργία) στον Fauré πηγάζει ακριβώς από το γνώθι σε αυτόν που διέκρινε τη

⁴¹ *Ο.π.*, σ. 78.

⁴² Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σ. 290.

μουσική του και της προσέδιδε ακριβώς αυτή την ανωτερότητα και την καθαρτήρια ιδιότητα:

Η γοητεία [...] συντελείται όταν μια σωφρονισμένη ψυχή αποδέχεται εαυτόν· ο γοητευμένος άνθρωπος συμφιλιώνεται με την μοίρα του· ο άνθρωπος που είναι κατευνασμένος, συμφιλιωμένος, πεπεισμένος, ξαναγίνεται, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, φίλος του εαυτού του. [...] η γοητεία του Fauré επιβάλλει το νόμο του μέλους στις ασυνάρτητες, σπασμώδεις και σπασμωδικές περιπέτειες της περιπαθούς ζωής· ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι είναι ορφική, δηλαδή μαγική, η μουσική του Fauré λειτουργεί στον τομέα αυτό ως μουσηγέτης. [...] Είναι λοιπόν όλη η μουσική του Fauré που συνιστά μια κάθαρση.⁴³

Οι ποιητικοί και φιλοσοφικοί συνειρμοί του Jankélévitch, έχουν αναμφισβήτητα ως αφετηρία την πρόσληψη του Kæchlin, ενδυναμώνοντας τους δεσμούς με το, πλατωνικό στη συγκεκριμένη περίπτωση, αρχαιοελληνικό πνεύμα. Εάν σε αυτές τις απόψεις διακρίνεται το στοιχείο της υπερβολής και της εξιδανίκευσης, δεν μπορεί ωστόσο να υποστηριχθεί ότι αυτές εκφράστηκαν αβάσιμα και αυθαίρετα.

Ένας από τους νεώτερους μελετητές του συνθέτη, ο Robert Orledge, αναγνωρίζει ότι «η ελληνική πτυχή της ήπιας φιλοσοφικής γαλήνης έχει ίσως υπερτονιστεί στην περίπτωση του Fauré» και πιστεύει ότι «είναι καιρός [αυτή] να λάβει τη θέση που της αρμόζει πίσω από την εύθυμη δύναμη, τη συγκρατημένη ένταση και τις υπέρτατες εκδηλώσεις της ποικιλότητας εντός της ενότητας οι οποίες συνιστούν τη διαρκή συμβολή της τέχνης του Fauré στον [20^ο] αιώνα».⁴⁴ Παραδόξως, ο Orledge φαίνεται να αγνοεί το γεγονός ότι ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά που ο ίδιος περιέγραψε συνοψίζουν και αποκωδικοποιούν αυτό που ονομάστηκε «ελληνικότητα» στον Fauré. Είναι ακριβώς αυτή η, σύμφυτη με το πνεύμα της μουσικής του, εκδήλωσή τους και η φυσικότητα με την οποία εκφράστηκαν που οδήγησαν στον παραλληλισμό με τη σωφροσύνη και τη νηφαλιότητα της αρχαιοελληνικής σκέψης.

Ως εκ τούτου, ο κίνδυνος αλλοίωσης της πραγματικής αισθητικής του Fauré δεν προερχόταν τόσο από την ανάδειξη αυτής της πτυχής (η οποία άλλωστε αποτελούσε απλώς μια ερμηνεία κάποιων σταθερών χαρακτηριστικών του), όσο από

⁴³ Ο.π., σ. 359.

⁴⁴ Robert Orledge, *Gabriel Fauré*, Eulenburg Books, Λονδίνο 1979, σ. 271.

την άκριτη και αυθαίρετη «ελληνοποίηση» του έργου και της προσωπικότητας του συνθέτη. Σε αυτό ακριβώς φαίνεται να αντιδρούσε ο γιος του Fauré, προσπαθώντας να θέσει ένα τέλος σε όλη εκείνη τη φιλολογία που αναμασούσε τα ακαδημαϊκά στερεότυπα περί κλασικής τελειότητας και η οποία ανήγαγε με ασαφή και αόριστο τρόπο τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της τέχνης του σε εκδηλώσεις ενός περισσότερο γραφικού παρά αυθεντικού αρχαιοελληνικού πνεύματος. Στη βιογραφία που εξέδωσε πέντε χρόνια μετά τον θάνατο του πατέρα του (και 2 χρόνια μετά την έκδοση της αντίστοιχης βιογραφίας από τον Kœchlin) ο Philippe Fauré-Fremiet επιχείρησε να θέσει το επίμαχο θέμα από τη δική του σκοπιά:

Δεν έλαβα ποτέ σοβαρά υπόψη μου τις θεωρίες οι οποίες υπάγουν απόλυτα τον χαρακτήρα των ανθρώπων στο κλίμα, αλλά θα πίστευα ευχαρίστως σε κάποιες αδιόρατες αρμονίες, στην πνευματική ύπαρξη της φύσης, σε ορισμένες συμπαθητικές έλξεις οι οποίες προσελκύουν τις ψυχές να γεννηθούν σε έναν ορισμένο τόπο όπου η ψυχή των πραγμάτων τούς είναι ευμενής. Εάν αληθεύει ότι τέτοιες συμφωνίες υπάρχουν, είναι πράγματι άσκοπο να αποδίδουμε στον Fauré [...] Μεσογειακές και Ελληνικές συγγένειες [...]. Η Αριέγη,⁴⁵ με την, άγνωστη για την Ελλάδα, προσήνεια, με την πνευματικότητα του φωτός, αποτελεί τον τόπο στον οποίο [ο Fauré] έπρεπε να γεννηθεί.⁴⁶

Στην πραγματικότητα, με αυτή τη δήλωση, ο Fauré-Fremiet αντιδρά στην επιπόλαιη σύνδεση του Fauré με την Ελλάδα των καθηγητών και τον ψυχρό και δογματικό κλασικισμό της. Αντίστοιχα, έκρινε άστοχους τους παραλληλισμούς που πραγματοποίησε ένας κριτικός με το ποιητικό ιδίωμα του Anatole France, θεωρώντας ότι η καθαρότητα της γλώσσας του Fauré δεν οφείλεται στην υιοθέτηση αρχαϊσμών, αλλά αντίθετα σε μια συνεχή αναζήτηση νέων μορφών έκφρασης μέσα από μια διαυγή και πάντα υψηλή σκέψη. Σε μεταγενέστερο άρθρο του, ο ίδιος ήρθε περισσότερο κοντά στην πρόσληψη του Kœchlin, καθώς απέδωσε τα χαρακτηριστικά που έβρισκε στον τόπο γέννησης του συνθέτη σε μια ιδεαλιστική προσέγγιση της Ελλάδας:

⁴⁵ Περιοχή της νοτιοδυτικής Γαλλίας στην πόλη Pamiers της οποίας γεννήθηκε και πέρασε τα πρώτα εννέα χρόνια της ζωής του ο Fauré.

⁴⁶ Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Rieder, Παρίσι 1929, σσ. 9-10.

[...] η Ελλάδα του Gabriel Fauré δεν είναι ακριβώς η Ελλάδα των περιηγητών και των λογίων, αλλά ένα είδος ιδανικού τόπου, όπου η Φύση προσφέρει ό,τι καλύτερο διαθέτει, τις αγνότερες θέλξεις και τον ρεμβασμό της «θείας Θάλασσας».⁴⁷

Είναι αξιοσημείωτο ότι γύρω από το πρόσωπο του Fauré διατυπώθηκαν οι διάφορες πτυχές της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας. Οι εκάστοτε μελετητές, επιχειρώντας να διεισδύσουν στο μυστήριο και στη γοητεία που κάλυπταν την τέχνη του κατέφυγαν στις διαχρονικές αξίες του αρχαιοελληνικού πνεύματος. Αυτό που προβλήθηκε ως η ελληνική ιδιοφυΐα του Fauré είχε πνευματικό, τεχνικό, αισθητικό και ηθικό περιεχόμενο. Στο πλαίσιο αυτό, η ελληνικότητα του Fauré τοποθετείται σε δύο επίπεδα: σε αυτό της άμεσης πρόσληψης της μουσικής του, ως φέρουσα τις αρετές του κλασικού ελληνισμού που καλλιεργήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και σε αυτό της δημιουργίας ενός προσωπικού, ιδιότυπου κλασικού ύφους, το οποίο τροφοδοτούσε τον ελληνισμό της εποχής του με νέες σημασίες. Δεν είναι τυχαίο ότι η συνθετική δραστηριότητα του Fauré καλύπτει σε γενικές γραμμές όλες τις φάσεις του ελληνισμού έτσι όπως αυτός εκδηλώθηκε από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}: από την παρνάσσια *Lydia*, τη συμβολή του στην «αποκατάσταση» του πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα, την ακαδημαϊκή καντάτα *La Naissance de Vénus* [*Η Γέννηση της Αφροδίτης*], τα σκηνικά έργα *Prométhée* [*Προμηθέας*] και *Pénélope* [*Πηνελόπη*], έως τις μελοποιήσεις ποιημάτων του συμβολιστή Charles Van Lerberghe και της Renée de Brimont, ο Fauré είχε μια πορεία η οποία άγγιξε όλες τις πτυχές της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας.

⁴⁷ Philippe Fauré-Frémiet, «La genèse de Pénélope», *La Revue Musicale*, ό.π., σ. 11.

Β. Ο Προμηθέας

Η περίπτωση του έργου *Prométhée* [Προμηθέας] (1900) παρουσιάζει, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συγκεντρώνει ορισμένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία που διέκριναν την προσέγγιση της ελληνικής αρχαιότητας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, το εν λόγω έργο κατέχει μια ξεχωριστή θέση στη συνθετική δραστηριότητα του Fauré, συνιστώντας την πρώτη εμπειρία του συνθέτη στον ευρύτερο χώρο της σκηνικής μουσικής και τη μοναδική του συμβολή στις υπαίθριες παραστάσεις που λάμβαναν χώρα, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στην πόλη Béziers της νότιας Γαλλίας.¹ Οι συνθήκες που περιβάλλουν τη σύνθεση και παρουσίαση του *Προμηθέα* έχουν επισημανθεί από αρκετούς νεώτερους μελετητές.² Αυτό που ωστόσο πρέπει να τονιστεί είναι ότι οι συνθήκες αυτές έπαιξαν έναν καθοριστικό ρόλο στη σύλληψη, καθώς και στη διαμόρφωση του ιδιαίτερου χαρακτήρα του έργου.

Ο *Προμηθέας* αποτελεί μια παραγγελία του Fernand Castelbon de Beauchôtes, διοργανωτή των θερινών μουσικών και θεατρικών εκδηλώσεων της Béziers, ο οποίος κατόπιν παρότρυνσης του Saint-Saëns και της ηθοποιού Cora Laparcerie,³ ζήτησε από τους συγγραφείς Jean Lorrain (1855-1906) και André Ferdinand Hérold (1865-1949) τη σύνταξη ενός λιμπρέτου με βάση το οποίο ο Gabriel Fauré θα συνέθετε τη μουσική προκειμένου το έργο να παρουσιαστεί το καλοκαίρι του 1900.⁴ Το θέμα ήταν σύμφωνο με το πνεύμα αρχαιολατρίας που διέκρινε τον Castelbon de Beauchôtes, ο οποίος φιλοδοξούσε μέσα από τη διοργάνωση αυτών των εκδηλώσεων να αναβιώσει το πνεύμα του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Σύμμαχος στην προσπάθεια αυτή στάθηκε ο Saint-Saëns, ο οποίος παρουσίασε τον Αύγουστο του 1898 το σκηνικό έργο *Déjanire* [Δηιάνειρα] (σε κείμενο του Louis Gallet), ενώ γενικότερα έπαιξε ενεργό ρόλο στη διοργάνωση και, έως ένα βαθμό, στη διαμόρφωση της

¹ Για τον θεσμό αυτό, καθώς και για τις αντίστοιχες εκδηλώσεις σε άλλες πόλεις της Γαλλίας, βλ. το κεφάλαιο 2.Β.iv: «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ», σσ. 158-171.

² Μεταξύ άλλων, σημαντικές και εκτενείς αναφορές έχουν πραγματοποιήσει οι: Jacqueline Gachet, *Les représentations lyriques aux arènes de Béziers de 1898 à 1911*, Διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), Πανεπιστήμιο Παρισιού 4 (Σορβόννη), 1976 και Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990.

³ Η Cora Laparcerie έπαιξε το ρόλο της Πανδώρας στο εν λόγω έργο του Fauré.

⁴ Ο Nectoux αναφέρει ότι αρχικά ο Hérold είχε καταθέσει ένα λιμπρέτο που αφορούσε τις *Bákhes* [Les Bacchantes] του Ευριπίδη το οποίο όμως απορρίφθηκε. Το ίδιο συνέβη και με την περίπτωση του Lionel de Rieux (1870-1915) του οποίου ο *Προμηθέας* απλώς παρείχε την ιδέα της χρήσης του συγκεκριμένου μύθου. Βλ. *ό.π.*, σ. 206.

αισθητικής των εκδηλώσεων αυτών. Στο πλαίσιο αυτό, δεν είναι τυχαίο το γεγονός της εμπλοκής του Fauré στη σύνθεση ενός έργου ειδικά για το χώρο των αρένων της Béziers, καθώς ο Saint-Saëns είχε αναλάβει την πρωτοβουλία να προωθήσει τον συνθέτη και μαθητή του σε αυτό τον πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της εποχής θεσμό.⁵ Αυτό που προκάλεσε έκπληξη εκείνη την εποχή ήταν ακριβώς αυτή η ανάμιξη του ονόματος του Fauré –ενός συνθέτη που ήταν γνωστός αποκλειστικά για τα μικρής κλίμακας έργα του– σε μια μεγάλοπνη παραγωγή για τα υπαίθρια σκηνικά θεάματα της Béziers, γεγονός που γεννούσε επιφυλάξεις ως προς το αποτέλεσμα ενός τέτοιου εγχειρήματος. Ο ίδιος ο Fauré είχε επίγνωση της όλης κατάστασης, ωστόσο φρόντισε να σταθεί στο ύψος των περιστάσεων και να ανταποκριθεί πλήρως στις ιδιάζουσες απαιτήσεις της εν λόγω παραγγελίας.⁶

Στο πλαίσιο αυτό, ο Fauré βρέθηκε αντιμέτωπος με μια εκ προοιμίου διαμορφωμένη –τρόπον τινά– κατάσταση. Όσον αφορά το λιμπρέτο, έπρεπε να συμβιβαστεί με την επιλογή των Lorrain και Hérold, να υπομείνει την καθυστερημένη εκ μέρους τους υποβολή του κειμένου και να περιοριστεί απλώς στο να ζητήσει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη περικοπή πολλών περιττών, για τον ίδιο, φράσεων.⁷ Αντίστοιχα, οι ακουστικές ανάγκες του χώρου απαιτούσαν έναν τεράστιο ηχητικό όγκο, πρωτόγνωρο για τα δεδομένα της εποχής, τον οποίο ο συνθέτης όφειλε να διαχειριστεί με σύνεση, να αποφύγει την πυκνή γραφή, τους σύνθετους ρυθμούς και τις ηχοχρωματικές εκλεπτύνσεις, καθώς ο ήχος έπρεπε να φτάνει με αμεσότητα και καθαρότητα στους θεατές. Ωστόσο, η απλότητα και η διαύγεια της μουσικής γραφής δεν αποτελούσε αίτημα που καθοριζόταν μόνο από την ακουστική του χώρου, αλλά και από τον λαϊκό χαρακτήρα που είχαν οι εκδηλώσεις αυτές. Σε αυτόν τον τομέα, όπως επίσης και στο θέμα της εύληπτης υφής του κειμένου, ο Castelbon de Beauchôtes ήταν ιδιαίτερα κατηγορηματικός:

⁵ Ο Saint-Saëns είχε ήδη καλέσει τον Fauré να διευθύνει τον Αύγουστο του 1899 την δεύτερη παρουσίαση της *Δηιάνειρας* προκειμένου ο ίδιος να αποκτήσει μια άμεση επαφή με τον χώρο και να εκτιμήσει την ακουστική του. Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 60.

⁶ Χαρακτηριστική είναι η δήλωση ενός κριτικού: «Ήταν για μένα μια συγκινητική έκπληξη, καθώς δεν πίστευα ότι αυτός ο συνθέτης των *mélodies* και των ενδόμυχων κουαρτέτων θα μπορούσε ξαφνικά να παρουσιαστεί ως ένας συμφωνιστής μιας ασύγκριτης δύναμης, χειριζόμενος με μια συνθετική ευρύτητα τον ορχηστρικό όγκο». Paul-Louis Garnier, «Prométhée à Béziers», *La Revue Blanche*, XXIII, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1900, σ. 142.

⁷ Αυτό υποστηρίζει ο Nectoux επικαλούμενος μια ανέκδοτη επιστολή του Fauré προς τον Hérold (5 Μαρτίου 1900), βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 206.

Δεν πρέπει να φοβάται κανείς να μην ακολουθήσει τους
σνομπ και να γράψει σύμφωνα με το γούστο του πλήθους
το οποίο όμως κατέχει την αλήθεια. Vox populi, vox Dei.⁸

Επιπλέον, ο συνθέτης έπρεπε να έρθει αντιμέτωπος με την ιδιάζουσα σύνθεση της
ορχήστρας, καθώς και με τον ερασιτεχνισμό πολλών μουσικών. Η προσθήκη του
δυναμικού από 3 μπάντες (εκ των οποίων 2 στρατιωτικές, ενώ η τρίτη ήταν η τοπική
μπάντα «La Lyre Biterroise» που είχε ιδρύσει ο Castelbon de Beauxhôttes), αφενός,
εξυπηρετούσε τις αυξημένες ορχηστρικές ανάγκες, αφετέρου, εξασφάλιζε –
τουλάχιστον σε ηχητικό επίπεδο– τον επιζητούμενο λαϊκό χαρακτήρα. Για το σύνολο
της ετερόκλητης αυτής ορχήστρας, οι σχετικοί αριθμοί που μας δίνει ο Nectoux για
την ημερομηνία της πρώτης παράστασης (26 Αυγούστου 1900) είναι εντυπωσιακοί:
100 έγχορδα, 13 άρπες, 3 μπάντες που αριθμούσαν συνολικά 300 πνευστά, η μια εκ
των οποίων, για ακουστικούς λόγους, είχε τοποθετηθεί πάνω στη σκηνή προκειμένου
να συνοδεύει τους ρόλους των θεών, συνθέτοντας ένα σύνολο περίπου 450
μουσικών.⁹ Η χρήση ενός ασυνήθιστα αυξημένου αριθμού αρπών
πραγματοποιήθηκε, κατά την εκτίμησή μας, όχι μόνο για να εξισορροπηθεί η εκ
φύσεως αδύναμη ηχητική τους χροιά με το υπόλοιπο της ορχήστρας, αλλά και για να
δοθεί η αντίστοιχη εντύπωση αρχαιοπρέπειας του όλου εγχειρήματος. Η άρπα, τόσο
μέσω του επιβλητικού αλλά και υποβλητικού της παρουσιαστικού, όσο και μέσω του
ιδιαίτερου ηχοχρώματός της συνιστούσε μια από τις δημοφιλέστερες επιλογές των
συνθετών εκείνης της εποχής ως μέθοδος αρχαϊσμού.¹⁰ Στην ίδια κατεύθυνση

⁸ Επιστολή του προς τον André Ferdinand Hérolde (25 Ιουνίου 1900). Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 62. Η ημερομηνία αυτής της επιστολής προκαλεί προβληματισμούς, καθώς, σύμφωνα με τον Nectoux, το κείμενο είχε ήδη ολοκληρωθεί από τους λιμπρετίστες στις αρχές Απριλίου του ίδιου έτους. Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 206. Σε ένα αντίστοιχο πνεύμα, μετά την παράσταση του *Προμηθέα*, ένας κριτικός έγραφε σε ένα τοπικό έντυπο: «[...] ορισμένοι είχαν κριτικάρει την επιλογή του θέματος, ισχυρίζονταν ότι ο λαός δεν θα μπορούσε να διακρίνει το φιλοσοφικό περιεχόμενο του μύθου του Προμηθέα... Αυτό που χρειάζεται, στις υπαίθριες και μεσημβρινές θεατρικές παραστάσεις, αυτό που χρειάζεται το αφελές πλήθος το οποίο συνωστίζεται κατά χιλιάδες σε μια τεράστια αρένα, είναι η απλή και αιώνια αλήθεια». Paul Labordère, *La Dépêche du Midi*, 27 Αυγούστου 1900, στο Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 98.

⁹ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σσ. 221-222. Η Gachet αναφέρει επίσης 250 χορωδούς, 60 χορεύτριες, ενώ για τις άρπες ισχυρίζεται ότι ήταν 24. Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σσ. 103-104. Ο Nectoux υποστηρίζει ότι ενώ αρχικά είχαν ανακοινωθεί 18 άρπες, ωστόσο η δυσκολία να συγκεντρωθεί αυτός ο αριθμός εκτελεστών οδήγησε στη μείωσή τους σε 13. Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 239. Την ιδιάζουσα αυτή σύνθεση της ορχήστρας είχε καθιερώσει ήδη ο Saint-Saëns στη *Ληιάνπειρα* το 1898. Βλ. την επιστολή του προς τον Charles Lecocq (30 Αυγούστου 1900) στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré: Correspondance. Soixante ans d'amitié*, Société Française de Musicologie, Heugel, Παρίσι 1973, σσ. 10-11.

¹⁰ Την ιδέα αυτή της χρήσης των αρπών τοποθετημένες κατά μήκος της σκηνής των αρένων της Béziers συνέλαβε και εφάρμοσε για πρώτη φορά ο Saint-Saëns στη *Ληιάνπειρα* το 1898. Ο Pierre Lalo

κινήθηκαν και οι σκηνικές παράμετροι, οι οποίες σύμφωνα με τον Nectoux, εντυπωσίαζαν, τόσο με τη μεγαλοπρέπειά τους, όσο και με το πνεύμα ρεαλισμού στο οποίο στηρίχθηκαν. Τεράστια ποσά δαπανήθηκαν προκειμένου να εξασφαλιστεί ένα αποτέλεσμα που άγγιζε τη χλιδή και την εκζήτηση των μεταγενέστερων χολιγουντιανών θεαμάτων.¹¹

Όπως είναι φανερό, ο Fauré δεν είχε – και δεν θα μπορούσε άλλωστε να έχει – τον πλήρη έλεγχο όλων των παραμέτρων αυτής της πολυσύνθετης υπερπαραγωγής. Επιπλέον, η σύνθεση του *Προμηθέα* πραγματοποιήθηκε υπό πιεστικές συνθήκες, καθώς ο ίδιος έπρεπε να αντιμετωπίσει το ήδη βεβαρημένο πρόγραμμα των επαγγελματικών του υποχρεώσεων, αλλά και να διαχειριστεί καταστάσεις όπως η καθυστερημένη υποβολή του λιμπρέτου και η ιδιόζουσα φύση της ενορχήστρωσης για στρατιωτική μπάντα.¹² Αυτό που ωστόσο πρέπει να τονιστεί είναι ότι ο *Προμηθέας* αποτελεί ένα έργο το οποίο φέρει τη σφραγίδα μιας ειδικής –τόσο σε τεχνικό, όσο και σε αισθητικό επίπεδο– παραγγελίας και, ως εκ τούτου, έχοντας αυτό ως δεδομένο οφείλει να προσεγγιστεί.

αναφέρει πως στις 27 Αυγούστου 1900 ένα σύντομο προελούδιο (με πλατειές συγχορδίες) του Saint-Saëns παιγμένο από «ένα στρατό από άρπες» ακούστηκε πριν την έναρξη της παράστασης *Προμηθέα*. Βλ. Pierre Lalo, «La musique», *Le Temps*, 5 Οκτωβρίου 1900, σ. 3. Με αυτόν τον τρόπο δινόταν το στίγμα του έργου που ακολουθούσε και το κοινό καθηλωνόταν από την αρχαιοπρεπή ατμόσφαιρα του προανακρούσματος.

¹¹ Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 205. Σύμφωνα με τις ενδείξεις που αναγράφονται στην παρτιτούρα, γίνεται εμφανώς αντιληπτό ότι το σκηνικό ξέφευγε από τον αμιγώς «εικαστικό» του ρόλο, καθώς οι ηθοποιοί κινούνταν κυριολεκτικά μέσα σε αυτό. Το σύμπλεγμα βουνών που κατασκευάστηκε περιείχε μεταξύ άλλων τεχνητούς καταρράκτες και σπηλιές από όπου προέβαλλαν οι φιγούρες των θεών και των υπόλοιπων χαρακτήρων της τραγωδίας. Είναι σημαντικό επίσης να επισημανθεί ότι η παράσταση ξεκίνησε –σύμφωνα με την καθιερωμένη τακτική– υπό το φως του απογευματινού ηλίου και έληξε τις πρώτες βραδινές ώρες. Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του, ο Pierre Lalo περιγράφει με γλαφυρότητα το ρόλο που έπαιξε ο υπαίθριος χαρακτήρας της παράστασης, συμβάλλοντας στην ένταση της δραματικότητας και στη γενικότερη δημιουργία μιας συνολικής αισθητικής εμπειρίας: «[...] αυτές οι ιδιαίτερες συνθήκες, η λαμπερή ημέρα, το ελαφρύ αεράκι, και κυρίως το απαστράπτον και τραγικό ηλιοβασίλεμα, το οποίο, στην ύστατη στιγμή του δράματος, περιέβαλλε με μια συγκινητική μεγαλοπρέπεια, πάνω από την ολοκληρωτικά βυθισμένη στη σκιά αρένα, το βράχο στον οποίο ψυχορραγούσε ο έκπτωτος Τιτάνας». Pierre Lalo, «La Musique», *Le Temps*, 10 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3. Μια αντίστοιχη περιγραφή για αυτή την παράσταση δίνει ο ίδιος κριτικός και σε ένα άλλο μεταγενέστερο άρθρο του: «Ενώ ο Προμηθέας ήταν αλυσοδεμένος στην πιο υψηλή κορυφή και η Πανδώρα θρηγνύσε στα πόδια του, ο ήλιος έδυε και η σκιά ανέβαινε, όπως το νερό, στο ημικύκλιο των αρένων, ώστε το αμφιθέατρο και η σκηνή βυθίστηκαν ολοκληρωτικά στο σκοτάδι. Μόνο ο βράχος ξεπρόβαλλε ακόμα, φλεγόμενος και χρυσίζων από τις οριζόντιες ακτίνες του δύοντος ηλίου, ενώ η φιγούρα του νικημένου Τιτάνα φεγγοβολούσε στην τραγική καθαρότητα του ηλιοβασιλέματος. Αυτή η ύστατη διαύγεια έσβησε με τη σειρά της: η σκιά κατέκλυσε τα πάντα και ταυτόχρονα η παράσταση είχε τελειώσει». Βλ. Pierre Lalo, «La Musique», *Le Temps*, 11 Ιουνίου 1917, σ. 3.

¹² Όσον αφορά το θέμα του λιμπρέτου, ο Nectoux αναφέρει ότι ο Fauré έλαβε την αρχή του κειμένου τον Νοέμβριο του 1899 και ξεκίνησε τη σύνθεση του έργου, χωρίς να γνωρίζει καν το τέλος. Η ενορχήστρωση για τις στρατιωτικές μπάντες ανατέθηκε στον Charles Eustace, διευθυντή της μπάντας του Montpellier, υπό την επίβλεψη του Fauré. Βλ. *ό.π.*, σσ. 206-207.

Όσον αφορά το ίδιο το θέμα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αυτό ικανοποιούσε τον Castelbon de Beauxhôtes: η αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα, μέσω ενός από τους γνωστότερους μύθους, συνιστούσε το απαραίτητο στοιχείο μιας μεγαλοπρεπούς παράστασης, στα πρότυπα των οραματισμών του για την αναβίωση του αρχαιοελληνικού θεάτρου. Ωστόσο, αυτό που προκαλεί την απορία είναι η συγκεκριμένη επιλογή του μύθου του Προμηθέα. Η απουσία δράσης, καθιστά τον μύθο αυτό, αν όχι ακατάλληλο, τουλάχιστον ιδιαίτερα δυσπροσάρμοστο σε μια οιαδήποτε απόπειρα σκηνικής απόδοσης. Από την άλλη πλευρά, η σαφής επιθυμία του Castelbon de Beauxhôtes για μια ευρεία απήχηση του κειμένου, δικαιολογούσε κάθε είδους παραλλαγή όσον αφορά τα βασικά συστατικά του μύθου, αλλά και το ερμηνευτικό του πλαίσιο.¹³ Η επιλογή των Lorrain και Hérold στηρίχθηκε ακριβώς σε αυτό το πνεύμα, καθώς, όντας οι ίδιοι οικείοι με τις σημαντικότερες εκδοχές του εν λόγω μύθου,¹⁴ παρείχαν ένα αρκετά ισορροπημένο και εύληπτο λιμπρέτο που εξασφάλιζε μια στοιχειώδη –αναγκαία όμως για την περίπτωση– δράση, χωρίς εντούτοις να παρασυρθούν σε υπερβολές που θα αλλοίωναν σημαντικά το βασικό φιλοσοφικό και ιδεολογικό περιεχόμενο, έτσι όπως αυτό κληροδοτήθηκε από την αρχαία μυθολογική παράδοση.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να θιχτούν ορισμένα από τα βασικά συστατικά της προσέγγισης του μύθου του Προμηθέα από τους Lorrain και Hérold. Η αναφορά, από την πλειοψηφία των σύγχρονων μελετητών, στο όνομα του Αισχύλου είναι ευλόγως αυτονόητη. Ο *Προμηθέας δεσμώτης* του αρχαίου τραγικού ποιητή καθιερώθηκε ως η πλέον γνωστή εκδοχή του μύθου και θεωρήθηκε από πολλούς ένα αξεπέραστο σημείο αναφοράς. Αυτό όμως, κατά την εκτίμησή μας, δεν καθιστά πανάκεια την οποιαδήποτε απόπειρα σύγκρισης και αντιπαραβολής του κειμένου των Lorrain και Hérold με αυτό του Αισχύλου.¹⁵ Ο *Προμηθέας* των Lorrain και Hérold

¹³ Ο *Προμηθέας* του Lionel de Rieux απορρίφθηκε ακριβώς επειδή δεν πληρούσε τα απαραίτητα κριτήρια για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Η κριτική που κάνει ο Saint-Saëns σε απαντητική επιστολή προς τον Castelbon de Beauxhôtes (Σεπτέμβριος 1899) είναι χαρακτηριστική: «Αφού το διάβασα, δεν νομίζω ότι θα σας ικανοποιήσει. Είναι πάντα η ίδια ιστορία – στίχοι αλλά ούτε δράση, ούτε ενδιαφέρον». Βλ. Michel Desbruyeres, «Le *Prométhée* de Jean Lorrain et André Hérold», *Études Fauréennes*, 20-21, 1983-4, σ. 9.

¹⁴ Ο André Ferdinand Hérold ήταν άλλωστε ένας από τους επιφανέστερους ελληνιστές της εποχής του με πλούσια μεταφραστική δραστηριότητα. Ο ίδιος είχε αποδώσει στα γαλλικά τους *Πέρσες* του Αισχύλου, έργο το οποίο παρουσιάστηκε στις 29 Οκτωβρίου 1896 στο Théâtre National de l'Odéon με σκηνική μουσική που συνέθεσε ο Xavier Leroux.

¹⁵ Αυτό τουλάχιστον επιχειρεί ο Nectoux, ο οποίος, αν και παρατηρεί ότι το όνομα του Αισχύλου δεν αναγράφεται ούτε στη χειρόγραφη παρτιτούρα, ούτε στο λιμπρέτο που εκδόθηκε, θεωρεί ωστόσο ότι οι λιμπρετίστες, προκειμένου να δομήσουν το κείμενο, συγκέντρωσαν τα στοιχεία εκείνα που ήσαν γνωστά από την αισχύλεια τριλογία του Προμηθέα. Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σσ. 207, 208.

δεν συνιστά σε καμία περίπτωση μια διασκευασμένη μετάφραση της αισχύλειας τραγωδίας, αλλά μια αμιγώς προσωπική ανάγνωση βασισμένη σε μια συνολική εκτίμηση των λογοτεχνικών παραλλαγών του μύθου διαμέσου των αιώνων. Στο πλαίσιο αυτό, οι λιμπρετίστες δανείζονται στοιχεία τόσο από τις αναφορές του Ησίοδου στο μύθο του Προμηθέα (έτσι όπως αυτές πραγματοποιούνται στη *Θεογονία* και στα *Έργα και Ημέρες*), από το έργο του Αισχύλου, αλλά και από τις νεότερες αποδόσεις του μύθου, κυρίως των Joséphin Péladan και Elémir Bourges (1852-1925).¹⁶ Στην πραγματικότητα, το κείμενο των Lorrain και Hérolde διαποτίζεται από την αισθητική *fin de siècle*, τόσο μέσω της χρήσης μιας ιδιαίτερα εκλεπτυσμένης γλώσσας, όσο και μέσω των φιλοσοφικών και ιδεολογικών ζητημάτων που θέτει.

Αυτό που ωστόσο, κατά την εκτίμησή μας, εντυπωσιάζει, είναι ακριβώς η συγκεκριμένη επιλογή των Lorrain και Hérolde, δύο συγγραφέων-εκπροσώπων της «λογοτεχνίας της παρακμής», για τη σύνταξη ενός λιμπρέτου προορισμένου για τα υπαίθρια θεάματα της Béziers. Ο φιλοσοφικός αρνητισμός, η εξύμνηση της πτώσης των αξιών, αλλά και το αμιγώς ελιτίστικο και εμποτισμένο με κάθε είδους εκζήτηση πνεύμα της αισθητικής *fin de siècle* που κυριαρχούσε στην παρισινή λογοτεχνική ατμόσφαιρα, ήταν φανερό ότι δεν μπορούσε να αγγίξει το αθώο και ανυποψίαστο πλήθος της γαλλικής επαρχίας. Εάν λάβει κανείς υπόψη την ακαδημαϊκή γραμμή που χάραξε ο Louis Gallet στη *Δηιάνειρα* του Saint-Saëns, τότε δεν θα ήταν υπερβολή η επιλογή των Lorrain και Hérolde για τον *Προμηθέα* του Fauré να χαρακτηριστεί ως ένα «αισθητικό άλμα» που τολμηρά πραγματοποίησε ο Castelbon de Beauxhôtes. Ο ίδιος ο Saint-Saëns, επικαλούμενος τον κίνδυνο της πνευματικής αποξένωσης του κοινού, είχε εκφραστεί με αρκετή επιφύλαξη ως προς τη φύση του κειμένου.¹⁷ Είναι εύλογα φανερό ότι ο *Προμηθέας* των Lorrain και Hérolde απείχε σημαντικά από τον, εμποτισμένο από το θετικιστικό πνεύμα της 3^{ης} Δημοκρατίας, Τιτάνα που είχε παρουσιάσει ο Romain Cornut στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τα εγκαίνια της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού το 1867. Τόσο η καντάτα *Οι Γάμοι του Προμηθέα*

Αντίστοιχες αναφορές στο όνομα του Αισχύλου γίνονται στα: Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 62 και Michel Desbrières, *ό.π.*, σ. 14.

¹⁶ Να σημειώσουμε ότι ο Péladan είχε εκδώσει το 1895 το μνημειώδες έργο *La Prométhéide* μεταφράζοντας τον Αισχύλο και επιχειρώντας να αποκαταστήσει τις δύο άλλες χαμένες τραγωδίες της τριλογίας του Προμηθέα, ενώ ο Bourges είχε ξεκινήσει από το 1893 τη συγγραφή ενός δραματοποιημένου ποιήματος με τίτλο *La Nef*, μέρη του οποίου ο Hérolde γνώριζε ήδη προτού εκδοθεί το πρώτο μέρος το 1904. Βλ. *ό.π.*, σσ. 9, 14.

¹⁷ Βλ. την επιστολή του προς τον Castelbon de Beauxhôtes (6 Ιουνίου 1900) στο κεφάλαιο, 2.B.iv: «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ», σ. 166, υποσημείωση 58.

(1867), όσο και *H ουράνια φλόγα* (1900, σε κείμενο του Armand Silvestre) δεν αποφεύγουν τον μουσικό και ρητορικό στόμφο και την αντίστοιχη ρηχότητα στη προσέγγιση του εν λόγω μύθου.¹⁸

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, αυτό που –σύμφωνα με την δική μας οπτική– κρίνεται απαραίτητο –το οποίο ωστόσο δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της προβληματικής μας– είναι μια εξέταση του βαθμού στον οποίο ο *Προμηθέας* των Lorrain και Hérold ανταποκρίθηκε στους στόχους που είχε θέσει ο Castelbon de Beauchôtes, αλλά και κατ' επέκταση μια συνολική επανεκτίμηση του ρόλου που έπαιζαν οι εκδηλώσεις της Béziers προς την κατεύθυνση αυτή. Εάν λάβουμε υπόψη ότι, από καλλιτεχνική άποψη, αυτά τα υπαίθρια μουσικο-θεατρικά θεάματα παρείχαν νέες εκφραστικές δυνατότητες –διόλου άσχετες με το βαγκνερικό συνολικό έργο τέχνης– τότε είναι εύλογα κατανοητά ο ενθουσιασμός και το έντονο ενδιαφέρον που έδειξαν οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες για τις εκδηλώσεις αυτές. Ο στοιχειωμένος από τις βαγκνερικές θεωρίες ποιητικός και λογοτεχνικός κόσμος εκείνης της εποχής διέβλεπε μέσα από το νέο αυτό θεσμό την εκπλήρωση των προσωπικών του κοινωνικών και καλλιτεχνικών φαντασιώσεων.¹⁹ Ανάλογης φύσης ήταν και η στάση που υιοθέτησε η πλειοψηφία των συνθετών οι οποίοι δεν απέφυγαν τις –διαφορετικού βαθμού– βαγκνερικές αναφορές. Λατρεμένο ή μισητό, το πνεύμα του Wagner ήταν υπαρκτό, τόσο μέσω μιας άμεσης επιρροής του σε μουσικό και αισθητικό επίπεδο, όσο και μέσω μιας απόπειρας σοβαρής απόκλισης από το βαγκνερικό μοντέλο. Ως εκ τούτου, όσον αφορά τη σύλληψη του όλου εγχειρήματος, δεν υπάρχουν λόγοι να αμφισβητηθούν οι ευσεβείς πόθοι του Castelbon de Beauchôtes, ωστόσο στην πράξη τα υπαίθρια θεάματα της Béziers έγιναν κτήμα της πνευματικής ελίτ της γαλλικής πρωτεύουσας, αποτέλεσαν πεδίο αναζητήσεων του σύγχρονου καλλιτεχνικού κόσμου, ή, πιο κυνικά, ένα παράρτημα της, αδρανούς κατά τους θερινούς μήνες, παρισινής μουσικής ζωής, καθιστώντας τον προβαλλόμενο λαϊκό χαρακτήρα των έργων και την εν γένει προσέγγιση και γνωριμία του αδαούς πλήθους με την υψηλή τέχνη απλώς μέρος μιας κοινωνικής και καλλιτεχνικής

¹⁸ Για τα έργα αυτά του Saint-Saëns βλ. το κεφάλαιο 2.Α. «Η κληρονομιά του 19^{ου} αιώνα: η μουσική αισθητική των αρχαιοελληνικών αναφορών και η ακαδημαϊκή προσέγγιση», σσ. 133-134.

¹⁹ Μεταξύ των πιο ένθερμων υποστηρικτών των εκδηλώσεων αυτών ήταν ο Joséphine Péladan, ο οποίος οραματιζόταν μια συμφιλίωση των κοινωνικών τάξεων μέσω της εκλαΐκευσης του θεάτρου. Σύμφωνα με τον ίδιο, σε μια παράσταση όπου η μουσική θα λειτουργεί κατά το βαγκνερικό πρότυπο, «η τραγωδία θα αποτελέσει το μοναδικό είδος το οποίο θα είναι κατάλληλο για την ένωση των μεγαλειωδών θεμάτων και του μέσου κοινού». Βλ. Joséphine Péladan, «La Démocratie et le Théâtre», *La Revue Bleue*, 10, 5 Μαρτίου 1904, σ. 308.

ουτοπίας. Είναι άλλωστε αυτονόητο ότι, παρά την μεγάλη οικονομική ευχέρεια του διοργανωτή, ο θεσμός αυτός δεν θα μπορούσε να επιβιώσει από το αριθμητικά περιορισμένο και πνευματικά αποξενωμένο κοινό της γαλλικής επαρχίας. Όσον αφορά την πρώτη παρουσίαση του *Προμηθέα*, μεταξύ των δεκαεπτά χιλιάδων θεατών σημαντικός αριθμός εξ αυτών απαρτιζόταν από μουσικούς, συγγραφείς, κριτικούς, μαικήνες και άλλους σημαντικούς καλλιτεχνικούς παράγοντες του Παρισιού, οι οποίοι ανακάλυπταν τη γοητεία μιας υπαίθριας παράστασης στον ηλιόλουστο γαλλικό νότο.²⁰ Όσο για το ευρύ κοινό, αυτό θαμπωνόταν από το γενικότερο πλαίσιο του σκηνικού θεάματος, χωρίς απαραίτητα να χρειάζεται να εμβαθύνει προκειμένου να συλλάβει και να κατανοήσει όλες τις πτυχές του έργου.²¹

Στο πλαίσιο αυτό, το λιμπρέτο των Lorrain και Hérold λειτουργούσε καταλυτικά και προς τις δύο κατευθύνσεις. Αφενός προσέφερε ένα μεγαλειώδες θέμα με μια υποτυπώδη δράση που καθήλωνε το ευρύ κοινό, αφετέρου το βάθος των χαρακτήρων και οι συμβολισμοί που ενυπήρχαν στο κείμενο γοήτευαν τους γνώστες και τους ειδήμονες. Χωρίς να εισχωρούμε σε μια λεπτομερή ανάλυση, οφείλουμε να σημειώσουμε την ισορροπία την οποία σε γενικές γραμμές επιχείρησαν να διατηρήσουν οι λιμπρετίστες, γεγονός που άφησε ικανοποιημένο το εξαιρετικά ετερόκλιτο κοινό. Η ποιητική γλώσσα, χωρίς να τείνει προς την στομφώδη απλοϊκότητα, διατήρησε την απαιτούμενη από τις περιστάσεις μεγαλοπρέπεια, ενταγμένης και προσαρμοσμένης στο πλαίσιο της αισθητικής *fin de siècle*. Ο μύθος, έως ένα βαθμό, απλοποιήθηκε, παραλλάχτηκε και ζωογονήθηκε προκειμένου να καταστεί, τουλάχιστον στο γενικότερο πλαίσιο ευρέως κατανοητός, αλλά και να νομιμοποιηθεί η σκηνική του παρουσίαση.

Στο σημείο αυτό, οι Lorrain και Hérold αντιμετώπισαν τη στατικότητα, αλλά και την, στρυφνή –για το ευρύ κοινό– υφή του μύθου μέσω της καθιερωμένης τακτικής της εισαγωγής του συναισθηματικού στοιχείου. Η βαρύνουσα σημασία του χαρακτήρα της Πανδώρας λειτούργησε καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση,

²⁰ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι, σύμφωνα με την Gachet, ο *Προμηθέας* αποτέλεσε το μόνο επικερδές έργο που ανέβηκε στη Béziers. Βλ. Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 104.

²¹ Όπως ένας κριτικός εύστοχα παρατηρούσε για τις θεατρικές παραστάσεις της πόλης Orange: «Σε ένα τόσο ευρύ πλαίσιο, θα πρέπει να “αναπαρίστανται” μόνο ιδέες και συναισθήματα γενικού χαρακτήρα, αλλά διατηρώντας όλες τις αποχρώσεις τους. Και εδώ πιστεύω ότι βρίσκεται η αρμοδιότητα της μουσικής». Βλ. Jacques du Tillet, «Les fêtes d’Orange», *La Revue Bleue*, 8, 25 Αυγούστου 1894, σ. 253. Αντίστοιχα, ο Saint-Saëns στην προαναφερόμενη επιστολή του σημείωνε πως το κοινό της Béziers «θα πρέπει να συγκινηθεί από τη γενικότερη ομορφιά του πλαισίου και των σκηνικών, από μια ανάλαφρη και ηρωική δράση, και από μια μεγαλοπρεπή μουσική». Βλ. την παραπομπή της υποσημείωσης 17.

καθώς η ίδια παρουσιάστηκε ως ερωμένη του Προμηθέα, αποκτώντας έναν πρωταγωνιστικό ρόλο κατά τα οπερατικά πρότυπα. Ωστόσο, οι λιμπρετίστες φρόντισαν να μην παρασυρθούν στις κοινοτοπίες που εμπεριείχε μια τέτοια σχέση και διατήρησαν την επιθυμητή ισορροπία, κινούμενοι εντός των ορίων που έθετε ο χαρακτήρας της στο πλαίσιο της μυθολογικής παράδοσης. Αντίστοιχα, οι υπόλοιποι χαρακτήρες (Κράτος, Βία, Γαία, Ερμής, Ήφαιστος) αποτελούσαν ένα είδος αντίβαρου στη χαλαρή δράση, ενώ ο χορός (η ανθρωπότητα) λειτουργούσε ως σχολιαστής.

Οι Lorrain και Hérolde παρουσιάζουν την ιστορία του Προμηθέα σφετεριστή της φλόγας και μνηστή της γνώσης και του πολιτισμού κατά την παράδοση που κληροδότησε ο Αισχύλος. Είναι αυτονόητο ότι για τους λιμπρετίστες, ο μυθικός Τιτάνας φέρει τα χαρακτηριστικά που οι ιδιαίτερες ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες, αλλά και η αισθητική *fin de siècle* προέβαλλαν ως αναγκαιότητα και ως πρότυπο. Ο Προμηθέας «είναι η δύναμη, [...] η χαρά, [...] η ελπίδα»²² και η παρουσία του σηματοδοτεί το τέλος των σκοτεινών εποχών και λυτρώνει την ανθρωπότητα από κάθε είδους συμφορές. Παράλληλα, ο Τιτάνας ενσαρκώνει το ιδεώδες του καλλιτέχνη του τέλους του 19^{ου} αιώνα ο οποίος αναζητά το Ωραίο, επιθυμώντας να κατακτήσει του νόμους του. Η εικόνα ενός Προμηθέα ιδεαλιστή ο οποίος φιλοδοξεί να αγγίξει την υπέρτατη και απόλυτη ομορφιά, πέρα από τις επίγειες απολαύσεις γοήτευε τους καλλιτέχνες και την κοινωνία εκείνης της εποχής. Ο ήρωας καλεί την ανθρωπότητα να τον ακολουθήσει στο τολμηρό του εγχείρημα: «Άνθρωποι, ανεβείτε, ας ανέβουμε να κατακτήσουμε την ομορφιά!» («Hommes, montez, montons conquérir la beauté!»),²³ ενώ η φλόγα της γνώσης και του πολιτισμού παρουσιάζεται ως ένα μυστηριώδες άρωμα που θα αναδυθεί σαν ένα άνθος της αυγής, διαχέοντας την αγάπη, («[...] mystérieux parfum qui va s'éclore, Plânante aile d'amour, Jaillis comme une fleur d'aurore»)²⁴. Η πρώτη πράξη ολοκληρώνεται με την αρπαγή της φλόγας –παρά τις ικεσίες της Πανδώρας και τα λόγια σύνεσης της Γαίας–, τη διανομή της στους ανθρώπους και με την παρουσία του Κράτους, Βίας και του Ήφαιστου οι οποίοι προαναγγέλλουν τα δεινά που θα χτυπήσουν τον Προμηθέα.

Στην αρχή της δεύτερης πράξης παρακολουθούμε μια νεκρώσιμη ακολουθία προς τιμή της Πανδώρας. Εδώ, οι Lorrain και Hérolde χρησιμοποίησαν ένα σκηνικό

²² Βλ. το πρώτο χορωδιακό της πρώτης πράξης στο Gabriel Fauré, *Prométhée*, σπαρτίτο, Hamelle, Παρίσι, χ.χ., σσ. 33-34.

²³ Μονόλογος του Προμηθέα, πρώτη πράξη. Βλ. *ό.π.*, σ. 42.

²⁴ Δεύτερο χορωδιακό. Βλ. *ό.π.*, σ. 54.

κλισέ το οποίο σπάνια απουσίαζε από ανάλογης θεματολογίας έργα. Η πένθιμη πομπή από λευκοντυμένες γυναίκες αποτελούσε εκείνη την εποχή μια αφ' εαυτού δημοφιλή πτυχή της αρχαιότητας, καθώς προσέδιδε την απαραίτητη τελετουργική αίσθηση και το θρησκευτικό δέος που άρμοζαν στην εικόνα και στην πρόσληψη που είχαν διαμορφωθεί για τον αρχαίο κόσμο. Σε αυτού του είδους τις σκηνές, οι οποίες λειτουργούν όπως οι αντίστοιχες σκηνές πλήθους σε μια κοινή όπερα, ξετυλίγονται συνήθως οι γνωστοί πένθιμοι ύμνοι (εδώ ο Fauré συνέθεσε μια από τις πιο λυρικές και επιτυχημένες σελίδες του έργου), περιέχεται ένα μπαλέτο (στη συγκεκριμένη περίπτωση υπήρξαν χορευτικές πόζες από 60 χορεύτριες),²⁵ ενώ παρέχεται η δυνατότητα μιας επιβλητικής σκηνικής παρουσίασης με εντυπωσιακά σκηνικά και κοστούμια. Ο χαρακτήρας της Πανδώρας παρουσιάζόταν σύμφωνα με το πνεύμα που κυριαρχούσε στην ποιητική του παρνασσισμού, όπου το γυναικείο φύλο έφερε, κατά τα πρότυπα της αρχαιότητας, τα χαρακτηριστικά μιας στιλπνής και εκλεπτυσμένης ομορφιάς.²⁶ Η θυσία της Πανδώρας αποτελεί κεντρικό σημείο για την κατανόηση του δράματος, αλλά ταυτόχρονα υπήρξε και πηγή σύγχυσης για τους θεατές, καθώς η ίδια επανεμφανίζεται στην τρίτη σκηνή της ίδιας πράξης, χωρίς να δίνεται κάποια εξήγηση. Ακολουθεί ένα τρίο του Κράτους, της Βίας και του Ήφαιστου το οποίο είναι αρκετά ανεπτυγμένο, κυρίως λόγω της διστακτικότητας του τελευταίου να προχωρήσει στην εφαρμογή της τιμωρίας του Προμηθέα. Όντας πλέον ο Τιτάνας αλυσοδομένος σε μια από τις απόμακρες κορυφές, η Πανδώρα, προς έκπληξη όλων, ξεπροβάλλει περιτυλιγμένη με το σάβανο στην είσοδο μιας σπηλιάς. Η εικόνα αυτή, ανακαλεί τις αντίστοιχες εμμονές των συμβολιστών (τόσο στην ποίηση, όσο και στη ζωγραφική) όπου η ιδέα της νεκρανάστασης και της παρουσίας του πνεύματος ενός νεκρού στοίχειωνε τις μεταφυσικές τους φαντασιώσεις. Στην προκειμένη περίπτωση, η Πανδώρα χάνει την ανθρώπινη υπόσταση του χαρακτήρα της και λαμβάνει μια θεϊκή διάσταση, πρώτο σημάδι που υπονοεί μια ενδεχόμενη συνεργασία της με τους θεούς.

Κατόπιν μιας σύντομης παρεμβολής της Βίας, ξεκινά η τρίτη πράξη με το περίφημο χορωδιακό των Ωκεανίδων, οι κόρες του μυθικού Ωκεανού οι οποίες κατόπιν παράκλησης της Πανδώρας πιστοποιούν στον Προμηθέα την αγάπη της και

²⁵ Κάτι το οποίο φαίνεται να ενοχλούσε τον Fauré. Βλ. την επιστολή στη σύζυγό του (16 Αυγούστου 1900), στο Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Grasset, Παρίσι 1951, σ. 44.

²⁶ Βλ. τις περιγραφές: «χρυσωμένο δέρμα, [...] μάτια από άνθη, [...] μάτια από αστέρια, [...] δέρμα απαλό σαν ένα ανοιγμένο κρίνο», («chair dorée, [...] yeux de fleurs, yeux d'étoiles, corps doux tel un lys éclo»). Δεύτερη Πράξη, πρώτο χορωδιακό, στο Gabriel Fauré, *Prométhée*, ό.π., σσ. 85-86.

τον καλούν να μετανοήσει και να επανέλθει στους κόλπους της ανθρωπότητας. Ο ίδιος όμως διστάζει, διαβλέποντας το ενδεχόμενο της απάτης: «Κι όμως φοβάμαι... φοβάμαι... / Ποιος θνητός θα ήθελε να μου χαμογελάσει; / Εάν η γεμάτη γλυκύτητα φωνή / Δεν τραγουδούσε παρά για να μου προαναγγείλει / Τη φρίκη των επερχόμενων δεινών;» («Et cependant j'ai peur... j'ai peur... / Quel vivant voudrait me sourire ? / Si la voix pleine de douceur / Ne chantait que pour me prédire / L'effroi de nouvelles douleurs?»).²⁷ Μάταια, οι Ωκεανίδες προσπαθούν να μεταπείσουν τον ήρωα, ενώ οι απειλές του Κράτους και της Βίας δεν βοηθούν την κατάσταση, ώσπου η εμφάνιση του Δία, των ολύμπιων θεών και του Ερμή επισπεύδει την κατάληξη της τραγωδίας. Αφού ο Ερμής διαβεβαιώσει ότι μια μέρα ο Ηρακλής θα απελευθερώσει τον Προμηθέα προσφέρει στην Πανδώρα το κουτί που περιέχει ένα βάλεσμα από τα δάκρυά της, το οποίο η ίδια, παρά τις προειδοποιήσεις του Τιτάνα, παραλαμβάνει προκειμένου να το μεταβιβάσει στην ανθρωπότητα, γεγονός που προκαλεί την κατακραυγή του ήρωα: «Παρατηρείστε γελώντας την αιματοβαμμένη μου σάρκα, / Θεοί δειλοί! / Εξοντώνετε το έργο του Προμηθέα!» («Contemplez en riant ma chair ensanglantée, / Dieux lâches! Vous tuez l'œuvre de Prométhée!»). Η Πανδώρα κρατώντας το κουτί, κατεβαίνει προς το πλήθος, το οποίο εξυμνεί με ένα μεγαλοπρεπές χορωδιακό τους θεούς, δίνοντας στην τραγωδία μια πανηγυρική κατάληξη.

Σύμφωνα με τον Nectoux, το κείμενο των Lorrain και Hérold στηρίζεται σε μια μανιχαϊκή προβολή των στοιχείων της τραγωδίας και συγκεκριμένα στην κατά βάση αντιθετική υπόσταση των: Προμηθέας / Πανδώρα, αρσενικό / θηλυκό, ημέρα / νύχτα, νερό / φωτιά, κ.λπ.²⁸ Αυτό που, κατά την εκτίμησή μας, παρουσιάζεται καθ' όλη τη διάρκεια του έργου είναι η διαμάχη μεταξύ των νόμων της τάξης και της εξουσίας που επιβάλλουν οι θεοί και του αμιγώς ανθρώπινου στοιχείου της δύναμης της αγάπης.²⁹ Το σθένος και η τόλμη του Προμηθέα προέρχονταν από τον Έρωτα που ενυπήρχε μέσα του και που τον καθιστούσε κυρίαρχο του θανάτου.³⁰ Αντίστοιχα, η Πανδώρα παρουσιάζεται αμιγώς ανθρώπινη, γεμάτη συναισθήματα με τη δύναμη των οποίων επιχειρεί να συνετίσει τον αλαζόνα Τιτάνα. Ωστόσο, η ίδια δεν επιτυγχάνει

²⁷ Ο.π., σ. 154.

²⁸ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 208.

²⁹ «Ο νόμος κυριαρχεί τους ανθρώπους πριν από την αγάπη» («[...] la loi règne sur les hommes avant l'amour») τραγουδά η Βία στην τρίτη πράξη. Βλ. Gabriel Fauré, *ό.π.*, σ. 160.

³⁰ «Ο Προμηθέας είναι ο βασιλιάς του θανάτου, / Ο Έρωτας βρίσκεται μέσα του που τον καθιστά νέο και δυνατό» («Prométhée est le roi de la mort, / Un Éros est en lui qui le fait jeune et fort»), τραγουδά το πλήθος στην πρώτη πράξη. Βλ. *ό.π.*, σ. 58.

την απελευθέρωση του Προμηθέα, αλλά εξασφαλίζει το έλεος των θεών, μέσω των δακρύων της. Σε αντίθεση με την αμετανόητη στάση του Προμηθέα, η Πανδώρα ευγνωμονεί τους θεούς, ενώ, με το συμφιλιωτικό της πνεύμα, παρουσιάζεται η ίδια ως θριαμβεύτρια και αποθεώνεται τελικά από την ανθρωπότητα. Τα αγνά δάκρυά της αποτελούν μια «νέα αρετή» την οποία οι άνθρωποι οφείλουν να εκτιμούν. Τα δάκρυα όμως της Πανδώρας δεν είναι μόνο τα δάκρυα της ερωτικής απουσίας, τα δάκρυα που επουλώνουν τις πληγές,³¹ αλλά είναι ταυτόχρονα τα δάκρυα της μετάνοιας και της υποταγής, τα οποία θα αναγκάσουν την ανθρωπότητα να συμβιβαστεί ασυνείδητα με τους θεϊκούς νόμους. Με τον τρόπο αυτό, η ύψιστη αξία της αγάπης, από αντιθετικό προς την εξουσία στοιχείο, μεταλλάσσεται –υπό τη μορφή του ελέους– σε όργανο της τελευταίας με μια τεράστια δύναμη χειραγώγησης. Υπό την έννοια αυτή, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Michel Desbrieres, «παρά την αγάπη και την ευαισθησία της, η Πανδώρα παίζει τον ρόλο της Εύας: προδίδει τον άνδρα».³² Το κείμενο δεν καθιστά σαφές εάν η Πανδώρα λειτουργεί κατ' αυτό τον τρόπο από αφέλεια, ή κατόπιν μιας ενδεχόμενης συνομωσίας της με τους θεούς. Ο φαινομενικός της θάνατος μπορεί να ερμηνευθεί σύμφωνα με τη ρομαντική οπτική της γυναικείας θυσίας στο βωμό της αγάπης και της λύτρωσης, ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση λειτούργησε προκειμένου να προκαλέσει το έλεος των θεών, ακυρώνοντας το έργο του Προμηθέα. Δεν είναι τυχαίο ότι η ίδια καθίσταται κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας, θέτοντας στη σκιά τους παράτολμους ηρωισμούς του Τιτάνα. Αυτή η προβολή της μοιραίας και ύποπτης φύσης του γυναικείου φύλου αποτελούσε έναν κοινό τόπο στην αισθητική fin de siècle και κατείχε εξέχουσα θέση στο έργο του Lorrain. Από την πλευρά του, ο Michel Faure εκτιμά ότι ο μισογυνισμός του *Προμηθέα* έχει κοινωνικές ρίζες και πηγάζει από τον αντικληρικαλισμό.³³ Σε κάθε περίπτωση, ο *Προμηθέας* των

³¹ «Από τα αποξηραμένα σου μάτια τα έντονα εγκαύματα, / θα δροσίσουμε με τα αγνά μας δάκρυα» («De tes yeux desséchés les ardentes brûlures, / Nous les rafraichissons avec nos larmes pures»), τραγουδούν οι Ωκεανίδες στο δεύτερο χορωδιακό της τρίτης πράξης. Βλ. *ό.π.*, σσ. 151-152.

³² Michel Desbrieres, *ό.π.*, σ. 16.

³³ Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σσ. 103-104. Ο Faure προφανώς έχει υπόψη του την τελική εξύμνηση των ολύμπιων θεοτήτων στο χορωδιακό που κλείνει το έργο: «Θεοί παντοδύναμοι, θεοί εὐσπλαγνοί, [...] σας λατρεύουμε» («Dieux forts, dieux cléments, [...] nous vous adorons»), γεγονός που προκάλεσε την έντονη αντίδραση της Εκκλησίας και είχε τον αντίστοιχο αντίκτυπο στις παραστάσεις του *Προμηθέα* που δόθηκαν το 1901. Ο Faure σε μια επιστολή προς τη σύζυγό του (30 Αυγούστου 1901) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Οι εισπράξεις εδώ ήταν μέτριες: 73.000 φράγκα αντί των 111.000 φράγκων του περασμένου έτους. Πολλοί λόγοι συντρέχουν, [...] εκ των οποίων ένας *εκκλησιαστικής* φύσης!». Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, *επιμ., ό.π.*, σ. 62. Υπό το πρίσμα αυτό, δεν συμμεριζόμαστε πλήρως την άποψη του Raymond Trousson ο οποίος θεωρεί ότι κεντρική ιδέα του κειμένου αποτελεί «η επιστροφή του ανθρώπου στο Θεό», ύστερα από το πνευματικό και ηθικό αδιέξοδο που έφερε η τυφλή πίστη στις θετικιστικές αξίες. Βλ. Raymond Trousson, *Le thème de*

Lorrain και Hérold αποτελεί ένα έργο που φέρει τη σφραγίδα της εποχής του, θέτοντας ιδεολογικά και φιλοσοφικά ζητήματα που απασχολούσαν τη διανόηση του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Χωρίς να αλλοιώσουν τα βασικά συστατικά της μυθολογικής παράδοσης, οι λιμπρετίστες κατέθεσαν μια προσωπική άποψη, κατανοητή στη γενική της παράθεση και πλούσια σε επιδεχόμενους πολλές ερμηνείες συμβολισμούς.³⁴

Μια αντίστοιχη ισορροπία φρόντισε να διατηρήσει και ο Fauré στην ογκώδη και πολυσύνθετη παρτιτούρα. Ευθυγραμμιζόμενος με τις ακουστικές ανάγκες του χώρου, ο συνθέτης απέφυγε την πυκνή γραφή και τους περίπλοκους ηχοχρωματικούς συνδυασμούς, ώστε το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα να είναι διαυγές και εύληπτο. Όσον αφορά τη φόρμα, ο Fauré έπρεπε να ακολουθήσει το πρότυπο που είχε επιβάλλει με τη *Δηιάνειρα* ο Saint-Saëns, δηλαδή μια ελεύθερη χρήση στοιχείων από τη γαλλική λυρική τραγωδία (παρεμβολή μπαλέτου, χορωδιακά, ensembles, οργανικά ιντερλούδια). Στο πλαίσιο αυτό, ο *Προμηθέας* παρουσιάστηκε ως ένα έργο σύνθετο το οποίο έθετε νέα δεδομένα στο χώρο της σκηνικής μουσικής, κυρίως μέσω της εισαγωγής αυτόνομων απαγγελτικών μερών, γεγονός που αντιμετωπίστηκε με επιφυλακτικότητα από πολλούς κριτικούς της εποχής.³⁵ Ο Saint-Saëns υποστήριζε με θέρμη την εναλλαγή απαγγελίας και τραγουδιού, επικαλούμενος την ιστορική και επιστημονική ορθότητα ενός τέτοιου εγχειρήματος,³⁶ ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση η τεχνική αυτή προσαρμοζόταν αρμονικά στην αποσπασματικότητα των μουσικών παρεμβάσεων, ενώ παράλληλα μπορούσε να αναδείξει καλύτερα την ποιητική φύση του κειμένου, καθώς και ορισμένες λεκτικές εκλεπτύνσεις και νοηματικές αποχρώσεις του. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Fauré χρησιμοποιεί εξ ολοκλήρου την απαγγελία για τους ρόλους του Προμηθέα, της Πανδώρας, αλλά και για την

Prométhée dans la littérature européenne, τόμος 2, Droz, Γενεύη 1976, σσ. 409-410, 428-429. Η ανθρωπότητα υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής της προσπάθειας του Προμηθέα, ενώ η ίδια στρέφεται στους θεούς επειδή, όπως ο ήρωάς της, εξαπατήθηκε.

³⁴ Ένας από τους οξυδερκέστερους κριτικούς της εποχής, ο συνθέτης Paul Dukas παρατηρούσε εύστοχα ότι ο *Προμηθέας* των Lorrain και Hérold είναι ένα έργο περισσότερο ποιητικό παρά θεατρικό. Βλ. Paul Dukas, *Écrits sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales, Παρίσι 1948, σ. 506.

³⁵ Στην πραγματικότητα, ενοχλούσε το γεγονός ότι ο *Προμηθέας* συνιστούσε ένα έργο το οποίο δεν μπορούσε να ενταχθεί αυστηρά σε ένα είδος σκηνικής μουσικής. Η αμηχανία του Paul Dukas είναι χαρακτηριστική, καθώς ο ίδιος αναρωτιέται εάν το εν λόγω έργο είναι ένα λυρικό ποίημα, μια ωδή σε μορφή διαλόγου, ή ένα είδος σκηνικού ορατόριου. Βλ. ό.π. Ο Jean-Michel Nectoux εκτιμά ότι πρόκειται για μια «σύνθεση μεταξύ της ιταλικής όπερας (άριες), του λυρικού δράματος (οδηγητικά μοτίβα, πυκνή ορχηστρική πολυφωνία, περάσματα με συνεχή μελωδία) και της μουσικής για το θέατρο (εναλλαγή ομιλίας και τραγουδιού)». Jean-Michel Nectoux, ό.π., σ. 209.

³⁶ Βλ. την επιστολή που παραθέτουμε στο κεφάλαιο 2.B.iv: «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: ο θεσμός των υπαίθριων μουσικών και θεατρικών φεστιβάλ», σσ. 163-164, υποσημείωση 54.

εξαιρετικά σύντομη εμφάνιση του Ερμή, ενώ όλοι οι υπόλοιποι ρόλοι αποδίδονται λυρικά από τους τραγουδιστές.

Στο αμιγώς μουσικό επίπεδο, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Nectoux, ο Fauré δεν μπορούσε να αγνοήσει παντελώς την τεχνική του leitmotiv έτσι όπως την είχε αναπτύξει ο Wagner στα μουσικά του δράματα. Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο μουσικολόγο, ο Fauré «απλοποιεί τη χρήση του μειώνοντας τον αριθμό των θεμάτων», ενώ παράλληλα «απορρίπτοντας τον ελαφρώς αυστηρό χαρακτήρα του βαγκνερικού leitmotiv, θέτει τα θέματα σε μια εντατική αρμονική, μελωδική και ρυθμική επεξεργασία».³⁷ Ολόκληρη η παρτιτούρα του *Προμηθέα* διατρέχεται από αυτά τα μοτίβα τα οποία οι διάφοροι μελετητές έχουν κατονομάσει (θέμα του Προμηθέα, θέμα της Πανδώρας, θέμα των θεών, θέμα της φλόγας, θέμα της τιμωρίας, κ.λπ.)³⁸ και έχουν εντοπίσει τις επανεμφάνισεις και τις ποικίλες μεταμορφώσεις τους κατά τη διάρκεια του έργου. Χωρίς να χρειάζεται να υπεισέλθουμε σε μια περαιτέρω ανάλυση της παρτιτούρας –η οποία μόνο ορισμένες επιμέρους λεπτομέρειες θα είχε να προσθέσει και μερικές, ήσσονος σημασίας για τα τελικά συμπεράσματα, αντιρρήσεις να εκφράσει– οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι, παρ' όλες τις αδυναμίες (οι οποίες οφείλονται κυρίως στις εξαιρετικά πιεστικές χρονικές συνθήκες που γράφτηκε το έργο, καθώς και στην ιδιάζουσα τεχνική και αισθητική υφή του), ο Fauré στάθηκε στο ύψος των περιστάσεων και δημιούργησε ένα σύνθετο έργο το οποίο ικανοποίησε στην ολότητά του το ιδιαίτερα ετερόκλιτο κοινό της Béziers. Αυτό που πρέπει να τονιστεί κυρίως είναι ότι ο συνθέτης χρησιμοποίησε ένα μουσικό ιδίωμα αρκετά ευέλικτο ώστε να διατηρήσει μια λεπτή ισορροπία ανάμεσα στη σοβαρότητα του θέματος και στις υψηλές απαιτήσεις που το ίδιο έθετε και στην αμεσότητα και διαύγεια που ο μαζικός χαρακτήρας του όλου εγχειρήματος επιζητούσε. Προς την κατεύθυνση αυτή αξιοποιήθηκαν, τόσο η τεχνική του leitmotiv (με την οποία ο Fauré έθεσε τις βάσεις για μια θεματική οικονομία και μια γενικότερη λακωνικότητα στην έκφραση), όσο και οι λεγόμενες «μουσικές απεικονίσεις» που λειτουργούσαν καταλυτικά στην κατανόηση του κειμένου και στην ανάδειξη των πιο λεπτών αποχρώσεών του.³⁹ Είναι δε αυτονόητο ότι οι δύο αυτές τεχνικές

³⁷ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σσ. 208-209.

³⁸ Όσον αφορά την ονομασία τους οι απόψεις των Nectoux και Gachet δίστανται για ορισμένα εξ αυτών.

³⁹ Η διαδικασία αυτή ήταν ιδιαίτερα επίπονη για τον συνθέτη, καθώς ο ίδιος εκμυστηρευόταν στη σύζυγό του ότι έτρεφε μια χαμηλή εκτίμηση για το έργο αυτό, ενώ παράλληλα εκφραζόταν υποτιμητικά για ορισμένα σκηνικά κλισέ: «Ό,τι κάνω μου φαίνεται άσχημο, μια προσβλητική απομίμηση του Wagner!» (16 Αυγούστου 1900), «Το έργο μου φαίνεται από δραματική άποψη ολοένα

αλληλοεπικαλύπτονταν, καθώς η σύλληψη αλλά και οι ποικίλες επεξεργασίες των θεμάτων πραγματοποιούνταν με βάση την ιδιαιτερότητα των χαρακτήρων, τη δραματική πλοκή και τις νοηματικές διακυμάνσεις του κειμένου. Ως παράδειγμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί το θέμα του Προμηθέα, στο οποίο οι μελετητές διέκριναν μια σύνοψη της φύσης και των επερχόμενων δεινών του:

Gabriel Fauré, *Prométhée*, σπαρτίτο, Πρελούδιο, μμ. 1-5.

Ο Nectoux θεωρεί την ανιούσα κίνηση των πρώτων μέτρων και την κατιούσα ενάτη (λα-σολ) μεταξύ των μέτρων 2 και 3, ως την «μουσική απεικόνιση του ήρωα, απτόητου από την τραγική του μοίρα».⁴⁰ Αντίστοιχα, η Gachet προτείνει μια λεπτομερέστερη –αν και υπερβολική κατά την εκτίμησή μας– ερμηνεία: η ανιούσα τετάρτη (μι-λα) στο δεύτερο μέτρο συμβολίζει την άνοδο του ήρωα, τα επαναλαμβανόμενα σολ (μέτρα 3-4) την ακινησία του όντας αλυσοδεμένος και η ανιούσα τρίτη μικρή που ακολουθεί (σολ, λα σι ύφεση) την παρηγορητική στάση της Πανδώρας.⁴¹ Αυτό που κατά τη γνώμη μας επιδιώκει ο Fauré είναι περισσότερο μια γενικότερης φύσης σκιαγράφηση των χαρακτήρων και των καταστάσεων στις οποίες αυτοί κινούνται, μέσα από τη δημιουργία έντονων αντιθέσεων σε αρμονικό, ρυθμικό και ενορχηστρωτικό επίπεδο. Πρόθεση του συνθέτη δεν αποτελεί τόσο η αναζήτηση

και πιο κοινότυπο. Αλλά θα έχει πομπές [...] και ένα μπαλέτο, δηλαδή μια σάλτσα που θα χρυσώσει το χάπι, κυρίως για ένα κοινό το οποίο γενικότερα προτιμά τη σάλτσα». (16 Αυγούστου 1902). Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Rieder, Παρίσι 1929, σ. 57 και Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *ό.π.*, σ. 67.

⁴⁰ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 210.

⁴¹ Jacqueline Gachet, *ό.π.*, σ. 73.

από την πλευρά του ακροατή κρυφών νοημάτων και συμβολισμών στο πλαίσιο μιας σύνθετης μουσικής γλώσσας, όσο η άμεση και εύληπτη μουσική μετάφραση των γενικών και ουσιαστικότερων στοιχείων της τραγωδίας. Η δυσκολία του εγχειρήματος του Fauré βρισκόταν ακριβώς στην επίτευξη μιας λεπτής ισορροπίας όπου, χωρίς να επιστρατεύονται άκομπες και χονδροειδείς τεχνικές, να αναδεικνύεται αβίαστα το γενικότερο πνεύμα του έργου, με τις επιμέρους εκλεπτύνσεις να εντάσσονται αρμονικά στο σύνολο, χωρίς να επιβαρύνουν το τελικό αποτέλεσμα. Ο ίδιος είχε επισημάνει επανειλημμένως την ιδιαιτερότητα αυτή:

Λόγω των δυσκολιών που θέτει το ύπαιθρο, μεριμνώ ακόμη περισσότερο, χωρίς να ξεχνώ την ανάγκη να είμαι πολύ ακριβολόγος και πολύ σαφής!⁴²

Θα πρέπει αυτή η μουσική να γραφτεί σχεδόν όπως τα κεφαλαία γράμματα σε μια μεγάλη επιγραφή!⁴³

Στο σημείο αυτό, ο Fauré αξιοποίησε το τεράστιο ορχηστρικό δυναμικό και έπλασε έναν ήχο καθαρό κινούμενος σε πλατειές γραμμές, αναδεύοντας μια συνολική αίσθηση ευρύτητας που καθήλωνε και συνάρπαζε τα πλήθη.⁴⁴ Καταλυτικό ρόλο προς την κατεύθυνση αυτή έπαιζαν παράλληλα οι αντιθέσεις που ο ίδιος αναδείκνυε σε όλο το φάσμα της γραφής, καθώς αυτές εξυπηρετούσαν, αφενός, την αποτροπή ενός ομοιογενούς και στάσιμου ηχητικού αποτελέσματος και την εξασφάλιση μιας συνεχούς μουσικής ροής, αφετέρου, την πληρέστερη αντιστοιχία με το κείμενο όπου παρουσιάζονταν δύο διαφορετικοί κόσμοι.⁴⁵ Στο σημείο αυτό, ο Fauré διαχώρισε των κόσμο των ολύμπιων θεών όπου κυριαρχούν οι άκαμπτες έννοιες της τάξης και της πειθαρχίας (θέματα με έναν μεγαλόπρεπο και αμιγώς τονικό ύφος, αλλά και με έναν ελαφρώς τραχύ και βίαιο χαρακτήρα)⁴⁶ από το περισσότερο συναισθηματικό

⁴² Επιστολή στον Castelbon de Beauxhôttes (5 Φεβρουαρίου 1900). Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 236.

⁴³ Ανέκδοτη επιστολή στον André Ferdinand Hérold. Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 224.

⁴⁴ Σε μια επιστολή προς τον Ravel (12 Σεπτεμβρίου 1900) ο ίδιος δήλωνε γλαφυρά: «Τα πάντα κύλησαν με τρόπο ανεκτό, καθώς οι πολυάριθμες ατέλειες εξατμίστηκαν στην ατμόσφαιρα [...] ο ήλιος τις απορρόφησε χωρίς δυσκολία». Βλ. Jean-Michel Nectoux, επιμ., *ό.π.*, σ. 243.

⁴⁵ Σε τεχνικό επίπεδο αυτό είχε επιτευχθεί εν μέρει μέσω μιας πλατειάς αρμονικής γραφής, όπου οι αλλαγές τονικοτήτων πραγματοποιούνταν με τρόπο συνοπτικό, άμεσο, σχεδόν απότομο (όχι όμως άκομπω), χωρίς τη συνδρομή περιπλοκών και εκτενών μετατροπών. Εύστοχα, ο Pierre Lalo παρατηρούσε ότι στη μουσική του *Προμηθέα* «υπάρχουν συνεχείς μετατροπές, οι οποίες όμως πραγματοποιούνται με μια τόσο εκλεπτυσμένη ηπιότητα που δίνεται η εντύπωση μιας σταθερής ενότητας». Pierre Lalo, «La Musique», *Le Temps*, 10 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3.

⁴⁶ Βλ. μεταξύ άλλων το λεγόμενο θέμα των θεών (Πρελούδιο, μμ. 6-11), το ensemble της Βίας, του Κράτους και του Ήφαιστου (Πρώτη πράξη), την άρια της Βίας (Δεύτερη πράξη), αλλά και την

ανθρώπινο περιβάλλον (θέματα με ένα εκλεπτυσμένο αρμονικό λεξιλόγιο και ρευστούς και απαλούς ρυθμούς).⁴⁷ Υπό το πρίσμα αυτό και όσον αφορά την μουσική απόδοση αυτής της, διττής φύσεως, πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας, ο συνθέτης σε γενικές γραμμές ακολούθησε και αφομοίωσε την τακτική που κληροδότησε ο 19^{ος} αιώνας: την υιοθέτηση ενός αυστηρού, σχεδόν ακαδημαϊκού, ύφους που άρμοζε στο κλασικό πνεύμα και στις αξίες που αυτό ενσάρκωνε (στην προκειμένη περίπτωση αυτό αφορούσε τους θεούς και τους νόμους τους) και παράλληλα την ανάδειξη μιας περισσότερο θηλυπρεπούς εικόνας της αρχαιότητας (Πανδώρα, Ωκεανίδες) μέσω μιας στιλπνής και εύκαμπτης μουσικής γλώσσας, την οποία είχε χρησιμοποιήσει και ο ίδιος στις *mélodies* του. Για το λόγο αυτό δεν θα συμφωνήσουμε με την άποψη του Nectoux σύμφωνα με την οποία «το μοναδικό σημείο όπου μπορεί κάποιος να ανακαλέσει στη μνήμη του την [αρχαία] ελληνική μουσική» αποτελεί η πρώτη στροφή του τελικού χορωδιακού όπου οι σοπράνο και οι τενόροι τραγουδούν σε ουνίσονο, ενώ συνοδεύονται από τα έγχορδα και συγχορδίες παιγμένες από τις άρπες.⁴⁸ Στην πραγματικότητα, αυτό που αποπνέει μια αίσθηση αρχαιοπρέπειας στο συγκεκριμένο σημείο αφορά περισσότερο την υφή της γραφής (φωνές σε ουνίσονο, συνοδεία από άρπες) –θυμίζοντας την εναρμόνιση που είχε πραγματοποιήσει ο ίδιος στον πρώτο δελφικό ύμνο στον Απόλλωνα– παρά το ίδιο το μουσικό κείμενο. Είναι σαφές ότι ο Fauré στην προκειμένη περίπτωση δεν επιχείρησε –ούτε στο παρελθόν είχε ανάλογη πρόθεση– κάποιου είδους αποκατάσταση της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Αυτό που κατά την εκτίμησή μας πραγματοποιεί ο συνθέτης στον *Προμηθέα* είναι μια γενική –όχι όμως επιφανειακή– σκιαγράφηση των βασικών εννοιών (ιδεολογικών, ηθικών, συναισθηματικών) που εμπεριέχονται στο μύθο, συνοψίζοντας παράλληλα με έναν προσωπικό τρόπο τα στοιχεία εκείνα που καλλιέργησε ο 19^{ος} αιώνας για τη μουσική απόδοση της ελληνικής αρχαιότητας.⁴⁹ Προς αυτή την κατεύθυνση λειτούργησαν καταλυτικά τόσο το ίδιο το κείμενο (μέσω της ανάδειξης αντιθετικών εννοιών και συναισθημάτων), όσο και οι ιδιάζουσες

εξύμνηση των θεών στο τελικό χορωδιακό όπου η γραφή σε κανόνα αποκτά ένα συμβολικό χαρακτήρα. Gabriel Fauré, *Prométhée*, σπαρτίτο, Hamelle, Παρίσι, χ.χ., σσ. 1, 63-78, 167-176.

⁴⁷ Βλ. κυρίως το πρώτο χορωδιακό της δεύτερης πράξης όπου πραγματοποιείται η νεκρώσιμη πομπή της Πανδώρας και τα χορωδιακά των Ωκεανίδων στην τρίτη πράξη. *Ό.π.*, σσ. 79-100, 135-157.

⁴⁸ Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 221.

⁴⁹ Στο σημείο αυτό, ο Paul Dukas μάταια αναζητεί την τραχύτητα των αρχαίων τραγικών μεταφρασμένη μουσικά: «Τα χορωδιακά των Ωκεανίδων είναι ασφαλώς πολύ γοητευτικά. Αλλά δεν διαθέτουν τίποτα από την πρωτόγονη ποίηση την οποία θα επιθυμούσαμε». Βλ. Paul Dukas, *ό.π.*, σσ. 508-509. Αντίστοιχα, ο Vladimir Jankélévitch τοποθετεί τον *Προμηθέα* στις σελίδες του Fauré όπου ο ίδιος προσέγγισε περισσότερο μια «παρακμιακή ελληνικότητα, επιτηδευμένη και ταναγκρική». Βλ. Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Παρίσι 1974, σ. 39.

συνθήκες παρουσίασης του έργου (ανάγκη για απλή, λιτή και διαυγή μουσική γραφή).

Όντας η πρώτη εμπειρία του Fauré στον ευρύτερο χώρο της όπερας, αλλά και η πρώτη άμεση επαφή του με τον πολυδιάστατο κόσμο της ελληνικής μυθολογίας, ο *Προμηθέας* παρουσιάζεται ως ένα ιδιότυπο έργο το οποίο αναδεικνύει αρκετές χαρακτηριστικές πτυχές της προσέγγισης της ελληνικής αρχαιότητας στην αυγή του 20^{ου} αιώνα. Μέσα από τη μεγαλειώδη υφή του –ως μια μορφολογικής φύσεως απόπειρα αναβίωσης του αρχαιοελληνικού θεάτρου– εκδηλώθηκε το διάχυτο εκείνη την εποχή πνεύμα της αισθητικής *fin de siècle* προσδίνοντας στο μύθο του Προμηθέα ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που απέφευγε τις επαναστατικές κορώνες του 19^{ου} αιώνα και αναδείκνυε τις αγωνίες και τις ιδεολογικές αναζητήσεις του σύγχρονου καλλιτέχνη. Η ουσιαστική δύναμη του έργου έγκειται ακριβώς στην αμιγώς προσωπική προσέγγιση των Loggain και Hérolf, οι οποίοι ανέπλασαν και κατέστησαν επίκαιρο το μύθο, λαμβάνοντας υπόψη το σύνολο των λογοτεχνικών του παραλλαγών χωρίς οι ίδιοι να ακολουθούν πιστά κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο. Σε ένα αντίστοιχο πνεύμα κινήθηκε και ο Fauré, ο οποίος ανταποκρίθηκε στις ιδιάζουσες συνθήκες παρουσίασης του έργου, εξισορροπώντας ανάμεσα στο μαζικό του χαρακτήρα και στο υψηλό κύρος του θέματος, ανάμεσα στην τραχύτητα του μύθου και στην σκηνικής φύσεως ανάγκη για την ανάδειξη του συναισθηματικού στοιχείου. Οι έντονες αντιθέσεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε το κείμενο αξιοποιήθηκαν κατάλληλα από τον συνθέτη, χωρίς όμως ο ίδιος να προβαίνει σε ρομαντικού τύπου ακρότητες και βιαιότητες. Αντίθετα, οι αντιθέσεις αυτές αναδείχθηκαν κυρίως μέσα από ενδογενείς παράγοντες της τραγωδίας, τηρώντας μια αίσθηση του μέτρου και εστιάζοντας περισσότερο στην εσωτερική τους δύναμη σε δραματικό και μουσικό επίπεδο και όχι τόσο σε μια έντονα εξωτερικευμένη και επιφανειακή εκδήλωσή τους.⁵⁰ Υπό την έννοια αυτή, ο Fauré δικαιολογημένα εκθειάστηκε για το πνεύμα σωφροσύνης που έδειξε και για τη λεπτότητα με την οποία διαχειρίστηκε το υλικό

⁵⁰ Ο Charles Kœchlin σημείωνε εύστοχα ότι η μουσική του Προμηθέα ήταν σε ορισμένα σημεία «βάρβαρη» (όπως στο πρελούδιο), «χωρίς όμως μουσική βαρβαρότητα», ενώ «παραμένοντας βαθύτατα θεατρική» απέφευγε «την “παθητικότητα του θεάτρου”». Βλ. Charles Kœchlin, «Le Théâtre», *La Revue Musicale* «Gabriel Fauré», Οκτώβριος 1922-23, σ. 37, 38. Αντίστοιχα, ο Philippe Fauré-Fremiet θεωρούσε ότι αυτό που στην ουσία ενδιέφερε τον Fauré στο συγκεκριμένο έργο ήταν «η συναισθηματική ουσία του δράματος». Βλ. Philippe Fauré-Fremiet, *ό.π.*, σ. 61. Από την πλευρά του, ο Vladimir Jankélévitch διέκρινε την ιδιάζουσα λιτότητα του Fauré ακριβώς στην ικανότητά του να αναδεικνύει αυτή την «εικονική αδυναμία» την «διακριτικότητα της ισχύος» μέσα από την παράδοξη ένωση της λεπτότητας και της δύναμης. Βλ. Vladimir Jankélévitch, *ό.π.*, σσ. 348-349.

που είχε στη διάθεσή του, προτείνοντας μια *ειλικρινή* προσέγγιση του αρχαίου κόσμου. Οπωσδήποτε, όπως ο ίδιος αναγνώριζε, το όλο εγχείρημα παρουσίαζε κάποιες αδυναμίες και ατέλειες, εντούτοις παραδεχόταν ότι οι υπαίθριες παραστάσεις της Béziers μπορούσαν να αποτελέσουν το έναυσμα για «τη δημιουργία ιδιότυπων, αλλά σίγουρα υγιών και ευγενών έργων».⁵¹ Αν και *Προμηθέας* ήταν το μοναδικό έργο που συνέθεσε ο Fauré για τις εκδηλώσεις της Béziers, ωστόσο αποτέλεσε πηγή πολύτιμων εμπειριών τις οποίες ο συνθέτης αξιοποίησε αργότερα με έναν διαφορετικό τρόπο στην όπερα *Pénélope* [*Πηνελόπη*] που συνέθεσε κατά το χρονικό διάστημα 1907-1912.

⁵¹ Επιστολή προς τη σύζυγό του (8 Αυγούστου 1900) στο Philippe Fauré-Fremiet, *ό.π.*, σ. 57.

Γ. Η Πηνελόπη

Σύμφωνα με τον Jean-Michel Nectoux, ο Fauré, απαντώντας σε ερώτηση της Lucienne Bréval,¹ παραδέχτηκε πως δεν είχε συνθέσει ποτέ όπερα διότι δεν είχε έως τότε υποπέσει στην αντίληψή του κάποιο λιμπρέτο της αρεσκείας του, ενώ ο ίδιος καλλιεργούσε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αρχαιότητα.² Πρόκειται για τη μοναδική –απ’ όσο γνωρίζουμε– και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα για την προβληματική μας δήλωση του συνθέτη αναφορικά με τη στάση του απέναντι στον αρχαίο κόσμο. Ωστόσο, ο γάλλος μουσικολόγος δεν επικαλείται κάποια πηγή η οποία να πιστοποιεί, έστω ανεκδοτολογικά, το περιεχόμενο αυτής της συνομιλίας που έλαβε χώρα τον Φεβρουάριο του 1907 στο Μόντε Κάρλο, δημιουργώντας, με αυτόν τον τρόπο, μια ασαφή εικόνα για τις συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιήθηκε ο συγκεκριμένος διάλογος. Επιπλέον, η εν λόγω δήλωση του Fauré προκαλεί προβληματισμούς, καθώς τόσο μέσω των γραπτών του, όσο και μέσω του έργου του, δεν διαφαίνεται (όπως για παράδειγμα παρατηρείται στην χαρακτηριστική περίπτωση του Kœchlin) μια ιδιαίτερη προσωπική τάση προς την αρχαιότητα. Παραθέτοντας ορισμένα ιστορικά στοιχεία, ο Nectoux αναφέρει πως η Bréval πρότεινε στον συνθέτη να τον φέρει σε επαφή με τον νεαρό συγγραφέα René Fauchois, ο οποίος είχε γράψει ειδικά για εκείνη ένα κείμενο με θέμα την Πηνελόπη από το ομηρικό έπος της *Οδύσσειας*. Η ενθουσιώδης ανταπόκριση του Fauré ήταν άμεση, καθώς ο ίδιος ξεκίνησε τη σύνθεση ενός λυρικού δράματος με βάση την *Πηνελόπη* του Fauchois δύο μήνες αργότερα. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, γεννιέται ένα εύλογο ερώτημα: η *Πηνελόπη* του Fauchois αποτέλεσε ένα ιδανικό λιμπρέτο πάνω στο οποίο ο Fauré είχε τη μοναδική ευκαιρία –και τύχη– να συνθέσει μια όπερα, ή το έργο αυτό υπήρξε απλώς το αποτέλεσμα της παραγγελίας μιας από τις δημοφιλέστερες βαγκνερικές σοπράνο εκείνης της εποχής; Καλλιεργούσε όντως ο Fauré ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αρχαιότητα –το οποίο όμως δεν είχε εκδηλωθεί λόγω μιας ενδεχόμενης έλλειψης ενός «κατάλληλου» λιμπρέτου– ή μήπως ο ίδιος ευθυγραμμίστηκε με τις επιθυμίες και τις φιλοδοξίες μιας ντίβας με μεγάλη επιρροή στους καλλιτεχνικούς κύκλους; Σε κάθε περίπτωση, δύο στοιχεία τα οποία δεν μπορούν να αμφισβητηθούν είναι τα εξής: αφενός, ο Fauré, λόγω των εξαιρετικά βεβαρημένων επαγγελματικών του

¹ (1869-1935). Δραματική σοπράνο, ιδιαίτερα γνωστή για τους ρόλους της στα μουσικά δράματα του Wagner.

² Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990, σ. 316.

υποχρεώσεων, δεν ήταν σε θέση εκείνη την εποχή να αναλάβει τη σύνθεση ενός τόσο απαιτητικού έργου, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να δουλέψει με αποσπασματικό τρόπο (κατά τους καλοκαιρινούς μήνες) από τον Απρίλιο του 1907 έως τον Αύγουστο του 1912· αφετέρου, η συνεργασία του με τον Fauchois ήταν ιδιαίτερα δύσκολη, κυρίως λόγω της έκτασης και της φύσης του κειμένου. Υπό το πρίσμα αυτό, η προαναφερθείσα δήλωση του συνθέτη θα πρέπει να αντιμετωπίζεται και να ερμηνεύεται με τη δέουσα προσοχή και επιφυλακτικότητα, ούτως ώστε να αποφευχθούν βιαστικά συμπεράσματα τα οποία θα προβάλλουν έναν Fauré γραφικό αρχαιολάτρη.

Έχοντας ήδη αποκομίσει την εμπειρία ενός σκηνικού θεάματος με τον *Προμηθέα*, ο Fauré είχε αυτή τη φορά στη διάθεσή του περισσότερες ελευθερίες και σαφώς ευνοϊκότερες συνθήκες εργασίας: αφενός, έπρεπε να συνθέσει ένα λυρικό δράμα ακολουθώντας κατά το δοκούν τις συμβάσεις του είδους έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και όχι ένα σύνθετο σκηνικό έργο, όπως ήταν ο *Προμηθέας*, με ιδιάζουσες απαιτήσεις και ποικίλης φύσεως περιορισμούς· αφετέρου, δεν υπήρξε, όπως στην περίπτωση του *Προμηθέα*, χρονική πίεση για τη σύνθεση του έργου –κάτι που θα οδηγούσε μοιραία σε βεβιασμένες κινήσεις–, γεγονός που έδωσε στον συνθέτη μεγαλύτερα περιθώρια να επεξεργαστεί το υλικό του, να προβεί σε αναθεωρήσεις και γενικότερα να εμβαθύνει περισσότερο στη μουσική και δραματουργική απόδοση του συγκεκριμένου θέματος. Στο πλαίσιο αυτό, η περίπτωση της *Πηνελόπης* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό και αρκετά ευανάγνωστο, κατά την εκτίμησή μας, παράδειγμα της στάσης που ο συνθέτης είχε υιοθετήσει απέναντι στον κόσμο της αρχαιότητας και στα πνευματικά του δημιουργήματα. Η αποκωδικοποίηση αυτής της ιδιαίτερης πρόσληψης που είχε ο Fauré για την ελληνική αρχαιότητα μπορεί να πραγματοποιηθεί, τόσο μέσω του λιμπρέτου, στην τελική διαμόρφωση του οποίου έπαιξε ο ίδιος μεγάλο ρόλο, όσο και μέσω της ίδιας της μουσικής.

Η πλειοψηφία των μελετητών καταδικάζει ομόφωνα την ευτελή αξία του λιμπρέτου που παρέδωσε ο René Fauchois, γεγονός που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την εξαιρετική μουσική του Fauré, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο ένα άνισο τελικό αποτέλεσμα. Οπωσδήποτε, το κείμενο παρουσίαζε αρκετές τεχνικής φύσεως αδυναμίες και δεν απέφυγε πολλές κοινοτοπίες που χαρακτήριζαν το λυρικό θέατρο και μαρτυρούσαν μια γενικότερη ρηχότητα της σκέψης. Ο ίδιος ο συνθέτης, μέσω των επιστολών του, αποκάλυπτε τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε προσπαθώντας να

μελοποιήσει τους στίχους που του έστελνε σταδιακά ο Fauchois. Ως εκ τούτου, η προσωπική του συμβολή στην τελική διαμόρφωση του λιμπρέτου ήταν, υπό τις συνθήκες αυτές, αναπόφευκτη. Ήδη, στην αρχική μορφή ενός λιμπρέτου σε 5 πράξεις, ο Fauré αντιπρότεινε τον περιορισμό του κειμένου προχωρώντας ο ίδιος σε σημαντικές περικοπές: «[...] να με συγχωρέσετε, διότι όφειλα ενίοτε να θυσιάσω ορισμένους από τους στίχους σας».³ Οι επιστολές που έστελνε στη σύζυγό του, κατοπτρίζουν με τον καλύτερο τρόπο τις συνθήκες, τις μεθόδους και την πρόοδο της εργασίας του. Όσον αφορά το κείμενο, ο συνθέτης δεν έκρυβε τις δυσχέρειες που αυτό του προκαλούσε: «Παλεύω συνεχώς με το κείμενο το οποίο δεν είναι απαραίτητως πάντα λυρικό [...] στην πραγματικότητα δεν με σοκάρει τόσο η πεζότητα των όρων, όσο με ενοχλεί η σχολαστική ακρίβεια της ρίμας».⁴ Ο Jean-Michel Nectoux, συγκρίνοντας το λιμπρέτο, έτσι όπως αυτό εκδόθηκε το 1913 από τον οίκο Heugel, με αυτό που μελοποιήθηκε τελικώς από τον Fauré, εντοπίζει σημαντικές αλλαγές που έχουν να κάνουν τόσο με ορισμένες, χάριν ευφωνίας, διορθωτικές παρεμβάσεις, όσο και με μια αναδιανομή του κειμένου στους διάφορους χαρακτήρες και μια πλήρη ανακατάταξη ορισμένων σκηνών.⁵ Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, δύσκολα θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε την αρχική αποδοχή εκ μέρους του Fauré του εν λόγω λιμπρέτου λόγω των εγγενών αρετών του.

Ωστόσο, παρά τις ποικίλες αδυναμίες του, το κείμενο πληρούσε ορισμένα κριτήρια τα οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση αποδείχθηκαν ιδιαιτέρως σημαντικά. Αφενός, σε τεχνικό επίπεδο, η γλώσσα του Fauchois ήταν ρευστή και αρκετά εύκαμπτη ώστε ο συνθέτης να μπορέσει να την διαπλάσει αναλόγως με τις λυρικές απαιτήσεις της εκάστοτε σκηνής και του εκάστοτε χαρακτήρα· αφετέρου, τηρούσε την επιθυμητή ισορροπία ανάμεσα σε ένα στοιχειώδη βαθμό πιστότητας στην πηγή του (την *Οδύσσεια*) και στις συμβάσεις που έθετε το λυρικό θέατρο εκείνης της εποχής. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να τονιστεί ότι δεν τίθεται σε καμία περίπτωση θέμα αντιπαραβολής του ομηρικού έπους με το κείμενο του Fauchois. Η ίδια η διαδικασία προσαρμογής ενός λογοτεχνικού έργου –πόσω μάλλον όταν πρόκειται για ένα ογκώδες και με ιδιάζουσα δομή επικό ποίημα– σε ένα λιμπρέτο προορισμένο για

³ Επιστολή του Fauré προς τον Fauchois (13 Οκτωβρίου 1907), στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 272.

⁴ Επιστολή προς την σύζυγό του (2 Σεπτεμβρίου 1907), στο Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Grasset, Παρίσι 1951, σ. 149.

⁵ Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 333.

το λυρικό θέατρο εμπεριέχει ποικίλης φύσεως παρεκτροπές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Fauchois έπρεπε να τιθασεύσει τη ροή της ομηρικής αφήγησης, να εξάγει από αυτή μια δραματική πλοκή χωρισμένη σε σκηνές και σε πράξεις, υιοθετώντας αναγκαστικώς τη διαλογική υφή, καθώς και τα υπόλοιπα μορφολογικά πρότυπα που όριζαν οι συμβάσεις του είδους. Έχοντας αυτό ως δεδομένο, είναι αυτονόητο ότι η σχέση που αναπτύσσεται με το πρωτότυπο κείμενο, ο τρόπος με τον οποίο αυτό ερμηνεύεται και παραφράζεται, εν ολίγοις η πρόσληψή του, καθορίζονται από το εκάστοτε ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, οι αξίες και τα βασικά χαρακτηριστικά του οποίου ανέκαθεν κατοπτρίζονταν στο είδος της όπερας. Ο Fauchois επικεντρώθηκε στο θέμα της επιστροφής του Οδυσσέα, το οποίο, σύμφωνα με τον Nectoux, πραγματεύθηκε σύμφωνα με τις αρχές του, διαδεδομένου εκείνη την εποχή, ιστορικού θεάτρου, προσαρμόζοντας τον αρχαίο μύθο στην αστική ψυχολογία και ηθική της Γαλλίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα.⁶ Ο ίδιος μουσικολόγος σημειώνει εύστοχα την αναγκαστική απόρριψη του φανταστικού στοιχείου από το ομηρικό έπος, χάριν του σκηνικού ρεαλισμού που χαρακτήριζε το λυρικό θέατρο ήδη από το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα.⁷ Υπό τις συνθήκες αυτές –και εφόσον δεν τίθεται θέμα προβολής του βαθμού πιστότητας στο πρωτότυπο ως μείζον αξιολογικό κριτήριο– η προσέγγιση του κειμένου οφείλει να πραγματοποιηθεί με γνώμονα την ανάδειξη και αποκωδικοποίηση των στοιχείων που αφορούν την πρόσληψη του αρχαίου κειμένου και πώς αυτά επηρεάζουν τη γενικότερη αισθητική υπόσταση του έργου.

Στα βασικότερα προτερήματα του λιμπρέτου, έτσι όπως αυτό διαμορφώθηκε από τις παρεμβάσεις του Faure, συγκαταλέγονται η αυξημένη αίσθηση της οικονομίας και η υποδειγματική ροή της δραματικής πλοκής. Πρόκειται, κατά την εκτίμησή μας, για ένα άριστα δομημένο κείμενο, χωρίς περιττολογίες έτσι ώστε να εξασφαλίζεται μια πλήρης συνοχή μεταξύ των διαφόρων σκηνών και μια ομαλή, διαυγής, χωρίς κενά και πλατειασμούς, εξέλιξη της πλοκής, γεγονός έως τότε σπάνιο για την πλειοψηφία των λιμπρέτων. Ένα σημείο στο οποίο φαίνεται να συμφώνησαν οι δύο δημιουργοί είναι η ανθρωποκεντρική κατεύθυνση του δράματος με την προβολή της ελπίδας και της πίστης ως μείζονες αξίες, ενώ παράλληλα έδωσαν μεγάλη σημασία στη ψυχογραφία των χαρακτήρων, αλλά και στην σταδιακή, χωρίς παρεκτροπές, προετοιμασία της τελικής κορύφωσης. Η Πηνελόπη αποτελεί, για

⁶ Ο.π., σ. 332.

⁷ Ο.π., σ. 334.

ευνόητους λόγους, το κεντρικό πρόσωπο του δράματος, θέτοντας στο περιθώριο τις περιπλανήσεις του Οδυσσέα οι οποίες κυριαρχούν στο ομηρικό έπος. Η προσμονή της επιστροφής του Οδυσσέα δίνει στο δράμα ένα στατικό χαρακτήρα, ο οποίος όμως είναι φαινομενικός, καθότι στην πραγματικότητα, η άφιξη του ιδίου στην Ιθάκη και η προσεκτική οργάνωση της τελικής κάθαρσης τροφοδοτούν υπογείως την πλοκή, εξασφαλίζοντας μια, απαραίτητη για την δραματική εξέλιξη, δυναμική σε ψυχολογικό επίπεδο. Σε αυτό το σημείο οι Fauré και Fauchois φαίνεται να διατηρούν κάποιους, έστω και χαλαρούς, δεσμούς με το πνεύμα της ομηρικής αφήγησης κάνοντας μια ευφυή χρήση του στοιχείου της προοικονομίας. Στο πλαίσιο αυτό, η κατάργηση πολλών χαρακτήρων και οι, δομικής κυρίως φύσεως, αλλαγές στην πλοκή ήταν αναπόφευκτες, καθώς το κέντρο βάρους δόθηκε στην ευσύνοπτη και περιεκτική δραματική πλοκή, καθώς και στη λεπτοφυή συναισθηματική σκιαγράφηση των προσώπων.

Έχοντας παίξει αποφασιστικό ρόλο στην τελική διαμόρφωση του λιμπρέτου, ο Fauré, στην πραγματικότητα, εξυπηρέτησε τις βασικές, σύμφωνα με τον ίδιο, ανάγκες ενός λυρικού έργου προορισμένο για τη σκηνή. Όπως σημειώνει ο Nectoux, προκειμένου να επιτύχει τη μέγιστη διαύγεια στη λυρική απόδοση του κειμένου, ο συνθέτης συνέλαβε μια εντελώς προσωπική φωνητική γραφή, ήτοι «μια γενική αρχή ευλυγισίας του φωνητικού ύφους, αναλόγως με τις δραματικές και εκφραστικές ανάγκες, προτείνοντας μια σύνθετη γραφή, από το ρετσιτατίβο έως την άρια, συνάπτοντας εκ νέου δεσμούς με τις αρχές της φλωρεντινής όπερας του Caccini και του Monteverdi».⁸ Υιοθετώντας το βαγκνερικό μουσικο-δραματικό συνεχές, ο Fauré ήταν αναγκασμένος να ανατρέξει στην τεχνική του leitmotiv ώστε να εξασφαλίσει τη μέγιστη δυνατή συνάφεια και ενότητα στο δραματικό και στο συμφωνικό επίπεδο. Εδώ, ο Nectoux παρατηρεί ότι, όσον αφορά τη χρήση του leitmotiv, ο Fauré απομακρύνεται από το βαγκνερικό πρότυπο, καθώς αναπτύσσει μια αμιγώς συμφωνική σκέψη, αντιμετωπίζοντας το leitmotiv ως ένα θέμα οργανικής μουσικής. Ωστόσο, ο ίδιος μουσικολόγος σφάλει όταν θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο, το leitmotiv «απαλλάσσεται σε ένα μεγάλο βαθμό από τη λειτουργία του ως σημάδι και ως άμεση μουσική έκφραση του κειμένου [και] καθίσταται ένα θέμα το οποίο τροφοδοτεί την συμφωνική υφή, ενώ συχνά συνδέεται με το κείμενο παρά μόνο με

⁸ Ο.π., σ. 318.

τρόπο έμμεσο και συγκαλυμμένο».⁹ Όπως και στην περίπτωση του *Προμηθέα*, ο Fauré χρησιμοποίησε –αυτή τη φορά όμως με μια οξύτερη αίσθηση εκλέπτυνσης στην επεξεργασία– την τεχνική των leitmotiv ως εργαλείο ταυτοποίησης προσώπων και περιγραφής των ιδιαίτερων δραματικών καταστάσεων. Στην πραγματικότητα, όλη η παρτιτούρα της *Πηνελόπης* χτίζεται πάνω σε μια εξαιρετικά λεπτοδουλεμένη επεξεργασία των διαφόρων leitmotiv, τα οποία, όχι μόνο αποκτούν μια συμφωνική υπόσταση, αλλά βρίσκονται σε μια άμεση συνάφεια με το κείμενο. Ο Fauré επενέβη στη δουλειά του Fauchois, όχι μόνο για να περιορίσει την έκταση του λιμπρέτου και να «διορθώσει» ορισμένες αβλεψίες τεχνικής φύσεως, αλλά προκειμένου να διαμορφώσει το τελικό κείμενο στα μέτρα της συμφωνικής του σκέψης. Πρέπει να σημειωθεί ότι εδώ δεν τίθεται θέμα υπερίσχυσης κειμένου ή μουσικής, καθώς επιτυγχάνεται μια, σπάνια για τα δεδομένα του λυρικού θεάτρου, ισορροπία, με την παρτιτούρα, άλλοτε να συνοδεύει και να υποστηρίζει το κείμενο, άλλοτε να αναδεικνύει κρυφά νοήματα και να προβάλλει ανείπωτες πτυχές του δράματος κι άλλοτε να αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου το ρόλο του αφηγητή.¹⁰ Υπό το πρίσμα αυτό, θεωρούμε ότι η γενικότερη ρηχότητα της σκέψης, η αμφιλεγόμενη αντιμετώπιση του ομηρικού έπους, καθώς και τα διάφορα ψεγάδια της γλώσσας, κατηγορίες που εκτοξεύονται συνήθως κατά του λιμπρέτου, όχι μόνο δεν επηρεάζουν τη γενικότερη αισθητική υπόσταση του έργου, αλλά λειτουργούν, έως ένα βαθμό, καταλυτικά στη δημιουργία, μιας εύληπτης, αλλά όχι αβαθούς δραματουργικής και μουσικής υφής, κάτι το οποίο θα ήταν σαφώς δυσκολότερο να επιτευχθεί με την περίπτωση ενός απαιτητικότερου κειμένου. Είναι προφανές ότι εδώ συμβαίνει κάτι ανάλογο με τη διαδικασία μελοποίησης ποιημάτων, όπου ως γνωστόν, ο Fauré απέφευγε τους υπερβολικά μεστούς και ως εκ τούτου δύσκαμπτους στίχους.¹¹

Στο σημείο αυτό, μια αναλυτική προσέγγιση της παρτιτούρας κρίνεται σκόπιμη προκειμένου να αναδειχθούν οι βασικότερες εκδηλώσεις αυτής της αξιοσημείωτης σχέσης μεταξύ κειμένου και μουσικής, η οποία επιπλέον μπορεί να διαφωτίσει σημαντικές πτυχές που αφορούν την ιδιαίτερη πρόσληψη του αρχαίου

⁹ Ο.π., σ. 319.

¹⁰ Σε αυτό το σημείο, ο Fauré ακολουθεί το βαγκνερικό πρότυπο σύμφωνα με το οποίο, όπως παρατηρεί ο Eero Tarasti, «η μουσική αφήγηση μπορεί, σε ορισμένες σκηνές των λυρικών δραμάτων του Wagner, να είναι αυτόνομη και να αποδίδει από μόνη της τις διάφορες μυθικές λειτουργίες». Αντίστοιχα, η τεχνική παραλλαγής των θεμάτων προκειμένου να αποδοθούν αυτές οι «μυθικές λειτουργίες» εντοπίζεται ήδη στα συμφωνικά ποιήματα του Franz Liszt. Βλ. Eero Tarasti, *Mythe & musique. Wagner-Sibelius-Stravinsky*, μτφρ. Damien Pousset, Michel de Maule, χ.τ.ε., 2003, σσ. 77, 434.

¹¹ Βλ. το κεφάλαιο 2.Δ.ii «Η ποιητική του παρνασσισμού: ένας “ευγενής παγανισμός”», σ. 233.

κόσμου.¹² Ο ίδιος ο συνθέτης, σε επιστολή προς τη σύζυγό του, παραδεχόταν ότι το βαγκνερικό σύστημα των leitmotiv ήταν το πλέον κατάλληλο προκειμένου να εξασφαλίσει μια εύληπτη μουσική απόδοση των χαρακτήρων και της δραματικής πλοκής. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στην αμεσότητα και στη διαύγεια που έπρεπε να διακρίνει τη χρήση της τεχνικής αυτής, γεγονός που μαρτυρά τη μέριμνα του συνθέτη για μια απλή και ανεπιτήδευτη έκφραση των κύριων πτυχών του δράματος:

Όλα αυτά θα πρέπει να γίνουν αντιληπτά από τους ακροατές, ο διάλογος θα πρέπει να είναι σαφής και η μουσική να υποδεικνύει τον χαρακτήρα εκείνο για τον οποίο γίνεται λόγος ανά πάσα στιγμή.¹³

Στην ίδια επιστολή, ο Fauré αποκάλυπτε τον τρόπο με τον οποίο επινοούσε και επεξεργαζόταν τα θέματά του:

[...] ψάχνω όλους τους συνδυασμούς με τους οποίους θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω ένα θέμα αναλόγως των περιστάσεων [...]. Αναζητώ όλα τα μέσα προκειμένου να το τροποποιήσω, να αντλήσω από αυτό ποικίλες εντυπώσεις, χρησιμοποιώντας το, είτε εξ ολοκλήρου, είτε τμηματικά... Εν ολίγοις, φτιάχνω *καρτέλες* οι οποίες θα μου χρησιμεύσουν κατά τη διάρκεια της σύνθεσης του έργου, ή, εάν προτιμάς, πραγματοποιώ *ασκήσεις*, όπως κάνουμε για έναν πίνακα [...] Θα ήθελα να είμαι πολύ σαφής και φοβάμαι μήπως δεν τα καταφέρω.¹⁴

Κατόπιν αυτών των αρκούντως διαφωτιστικών δηλώσεων, είναι φανερό ότι ο συνθέτης, κατά το πρότυπο των φωνητικών μερών, εφαρμόζει στην ορχηστρική του γραφή μια παρόμοια αρχή απλών και εύπλαστων θεμάτων, εξασφαλίζοντας την απαιτούμενη συμφωνική συνοχή με μια εκπληκτική οικονομία των μέσων. Ως εκ τούτου, δεν μένει παρά να επιβεβαιώσουμε την ιδιάζουσα φύση αυτών των leitmotiv, να ανιχνεύσουμε την ευρηματική χρήση τους καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, καθώς και να αποκωδικοποιήσουμε τις δραματουργικές τους λειτουργίες.

¹² Αναλύοντας την παρτιτούρα ο Nectoux παραμένει, σχετικώς με τη χρήση των leitmotiv και τη σχέση τους με το κείμενο, σε ορισμένες γενικές επισημάνσεις, ενώ η διεισδυτικότερη ματιά του Steven Huebner επικεντρώνεται στην ιδέα της αποκάλυψης του Οδυσσέα ως το βασικό δραματικό κίνητρο του έργου. Βλ. *ό.π.*, σσ. 320-329 και Steven Huebner, «Ulysse Revealed», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 207-238.

¹³ Επιστολή του συνθέτη προς τη σύζυγό του (16 Αυγούστου 1907) στο Philippe Fauré-Fremiet, επιμ., *ό.π.*, σ. 143.

¹⁴ *Ο.π.*, σ. 144.

Στο πρελούδιο παρατίθεται το θέμα της Πηνελόπης: μια διαδοχή συγχορδιών ακολουθούμενη από μια μελωδία (στη σολ ελάσσονα) παιγμένη από τα έγχορδα:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, σπαρτίτο, Πρελούδιο, μμ. 1-8.

Ο Fauré, μέσα από μια απλή μουσική γλώσσα, εισάγει με τον καλύτερο τρόπο τον ακροατή στο ιδιαίτερο κλίμα του δράματος. Το θέμα της Πηνελόπης έχει έναν στατικό και μελαγχολικό χαρακτήρα, κατοπτρίζοντας τον θλιμμένο ψυχισμό της ηρωίδας και την κατάσταση προσμονής στην οποία βρίσκεται. Ο Arthur Honegger, ένας από τους μεγαλύτερους θαυμαστές του έργου, ονομάζει αυτή την διαδοχή των συγχορδιών «θλίψη της Πηνελόπης», ενώ παρατηρεί εύστοχα ότι

δεν επρόκειτο για μια εξαιρετικής φύσης διαδοχή συγχορδιών, καθώς μπορούμε να την συναντήσουμε και αλλού, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση εκφράζει με τόση ακρίβεια αυτόν τον καταπιεσμένο αναστεναγμό μιας βασανισμένης από την προσμονή καρδιάς, που δεν θα μπορούσαμε να φανταστούμε κάτι άλλο στη θέση της.¹⁵

¹⁵ Arthur Honegger, «À l'Opéra: "Pénélope" un chef-d'œuvre», *Comoedia* στο Huguette Calmel, επιμ., *Arthur Honegger. Écrits*, Honoré Champion, Παρίσι 1992, σ. 549.

Από την πλευρά του, ο συνθέτης είχε σχηματίσει μια σαφή άποψη για το πρόσωπο και τον χαρακτήρα της Πηνελόπης και για το πώς έπρεπε αυτά να αποδοθούν μουσικά:

[...] βρίσκομαι στη σολ ελάσσονα, μια τονικότητα που διέπεται από ευρύτητα, σοβαρότητα και εκφραστικότητα. Είμαι πεπεισμένος ότι η Πηνελόπη βρισκόταν στη σολ ελάσσονα, ότι μιλούσε στη μεσαία φωνητική περιοχή και ότι σπανίως κραύγαζε.¹⁶

Είναι φανερό ότι η ηρωίδα των Fauré και Fauchois φέρει τα χαρακτηριστικά εκείνα που διέκριναν (ή όφειλαν να διακρίνουν) το γυναικείο φύλο στους κόλπους της γαλλικής αστικής τάξης των αρχών του 20^{ου} αιώνα: ευαισθησία, ευπρέπεια, παθητικότητα και εκλέπτυνση.

Το θέμα του Οδυσσέα που παρατίθεται ακολούθως, εν αντιθέσει με την εσωστρεφή φύση του θέματος της Πηνελόπης, κινείται ανοδικά, υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά που διέκριναν τον ήρωα: ρώμη, δυναμισμός, μεγαλειότητα. Η μελωδία εδώ βασίζεται στα διαστήματα της οκτάβας, της δευτέρας και της πέμπτης, ενώ ιδιαίτερη σημασία πρέπει να δοθεί στο ρυθμικό σχήμα όγδοο παρεστιγμένο-δέκατο έκτο, καθώς αυτό θα παίξει σημαντικό ρόλο καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Ο Fauré επιθυμώντας προφανώς να δημιουργήσει την αίσθηση της επιστροφής του Οδυσσέα, παραθέτει αρχικώς το εν λόγω θέμα στην δυναμική *pianissimo* εκτελεσμένο από μία τρομπέτα (τα τριακοστά δεύτερα στα έγχορδα υποβάλλουν την αίσθηση των κυμάτων της θάλασσας), για να το επανεκθέσει κατόπιν ενός *crescendo* με ένα επιβλητικό *fortissimo* από τα κόρνα:

[Andante moderato]

¹⁶ Επιστολή του συνθέτη προς τον Pierre Lalo (1^η Αυγούστου 1907) στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980, σ. 269.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρελούδιο, μμ. 42-51.

Εάν υιοθετήσουμε έναν παρόμοιο συμβολισμό τονικότητων με αυτόν που ο Fauré χρησιμοποίησε για το θέμα της Πηνελόπης, διαπιστώνουμε ότι το θέμα του Οδυσσέα ξεκινά στη σι ύφεση μείζονα (σχετική της σολ ελάσσονος) για να καταλήξει θριαμβευτικά στη ρε μείζονα η οποία μπορεί να ερμηνευθεί και ως δεσπόζουσα της σολ ελάσσονος, ήτοι ως το προανάκρουσμα της επιστροφής του Οδυσσέα (η δεσπόζουσα που οδηγεί στην τονική).

Με την παρουσία μόνο αυτών των δύο θεμάτων στο προελούδιο, ο Fauré εστιάζει εξ αρχής στους δύο βασικούς κινητήριους άξονες του δράματος: την προσμονή της Πηνελόπης και την επιστροφή και συνάμα εκδίκηση του Οδυσσέα.

Η πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης παρουσιάζει τις υπηρέτριες της Πηνελόπης καθώς γνέθουν σε μια αίθουσα του ανακτόρου. Γι' αυτή την σκηνή –την οποία συναντάμε πολύ συχνά στα λυρικά δράματα εκείνης της εποχής– ο συνθέτης δήλωνε στη σύζυγό του ότι αναζητούσε κάτι καινούργιο: «Δεν έχει σημασία αυτό που [οι υπηρέτριες] λένε, αλλά η γενική ατμόσφαιρα, η νωθρότητα στις, συνδυασμένες με μια ονειροπόληση, κινήσεις τους».¹⁷ Στην πραγματικότητα, ο Fauré αποδίδει άριστα το κλίμα αβεβαιότητας και ανασφάλειας στο οποίο μάς εισάγουν οι υπηρέτριες: «Βαριά είναι τα αδράχτια, σκοτεινό το παλάτι, / Μύριοι σκοτεινοί πόθοι ψιθυρίζουν στο σκοτάδι» [«Les fuseaux sont lourds, le palais est sombre, / Mille obscurs désirs chuchottent dans l'ombre»]:

[**Allegretto moderato. α. = 84**]

¹⁷ Επιστολή στη σύζυγό του (12 Αυγούστου 1907) στο Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Rieder, Παρίσι 1929, σ. 74.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, μμ. 1-8.

Σε αντίθεση με την, σχεδόν αναμενόμενη, ανέμελη αίσθηση που αποπνέει αυτή η ενασχόληση, εδώ υποβόσκει μια ένταση και υποδηλώνεται η ύποπτη φύση της ροής του χρόνου. Οι υπηρέτριες τραγουδούν τις χαρές της ζωής που δεν μπορούν να απολαύσουν, χαραμίζοντας τη νιότη και την ομορφιά τους στο θλιβερό παλάτι. Η παρουσία των μνηστήρων της Πηνελόπης γίνεται αντιληπτή από ένα ηχηρό γέλιο εκτός σκηνής και από το χαρακτηριστικό τους θέμα που αναγγέλλουν τα κόρνα:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, μμ. 54-58.

Ο Fauré σκιαγραφεί τον χαρακτήρα των μνηστήρων μέσω ενός θέματος που «δίνει την εντύπωση της βαναυσότητας και της αυταρέσκειας».¹⁸ Εάν λάβουμε υπόψη το ρόλο των μνηστήρων στο δράμα, δεν θα ήταν δύσκολο να διακρίνουμε επίσης έναν απειλητικό τόνο, καθώς και μια αίσθηση επίμονης απαίτησης και διεκδίκησης της

¹⁸ Ο.π., σ. 75.

εξουσίας. Στο σημείο αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του René Dumesnil σύμφωνα με την οποία τα leitmotiv του Fauré λειτουργούν όπως τα ομηρικά επίθετα: επαναλαμβάνονται χωρίς να δίνουν την αίσθηση ενός αυστηρού συστήματος, καθώς ενσωματώνονται στη δημιουργική σκέψη.¹⁹ Ο παραλληλισμός των leitmotiv με τα ομηρικά επίθετα δεν είναι άστοχος, καθώς τα πρώτα αποτελούν, τρόπον τινά, ευσύνοπτα, πλην όμως ολοκληρωμένα, μουσικά πορτραίτα των βασικών χαρακτήρων του δράματος (Οδυσσέας, Πηνελόπη, Μνηστήρες). Ο Fauré, ωστόσο, στηρίζει την αφήγησή του, όχι τόσο στην πιστή επανάληψη αυτών των θεμάτων που αναμφισβήτητα κυριαρχούν σε όλη την παρτιτούρα, όσο στη συνεχή επεξεργασία και μετάλλαξή τους, αναλόγως των δραματικών περιστάσεων και των νοηματικών διακυμάνσεων του κειμένου. Χαρακτηριστική περίπτωση, στην πρώτη σκηνή, αποτελεί η αναφορά στη γοητεία που ασκούν οι μνηστήρες στις υπηρέτριες: το θέμα των μνηστήρων, παιγμένο από τα έγχορδα, αποκτά μια παθητικότητα:

[Moderato. *q.* = 84]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, μμ. 154-157.

Στη δεύτερη σκηνή οι μνηστήρες φανερώνονται και κατευθύνονται απειλητικά στο δωμάτιο της Πηνελόπης, αλλά συναντούν την αντίσταση της Ευρίκλειας (τρίτη σκηνή), τροφού του Οδυσσέα. Η πρώτη εμφάνιση της Πηνελόπης (τέταρτη σκηνή) πραγματοποιείται με τη δέουσα μεγαλοπρέπεια: η αλληλουχία των συγχορδιών του θέματός της αποκτά έναν δραματικό χαρακτήρα:

¹⁹ René Dumesnil, *La musique contemporaine en France*, τόμος 2, Armand Colin, Παρίσι 1949, σ. 133.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 1-3.

Ακολουθεί ένας διάλογος της ηρωίδας με τους μνηστήρες, οι οποίοι διεκδικούν την καρδιά της και συνάμα το θρόνο. Εδώ, αποκαλύπτονται οι ενορατικές ικανότητες της Πηνελόπης, καθώς η ίδια ονειροπολεί και έχει ψευδαισθήσεις ότι ακούει τον Οδυσσέα: «Ονειρευόμουν ενώ μιλούσες [...] Νόμιζα ότι άκουσα μιαν άλλη φωνή» [*«Je rêvais pendant que tu parlais [...] Et je croyais entendre une autre voix»*].²⁰ Αυτή η παθητικότητα και η ονειροπόλος διάθεση της Πηνελόπης ενόχλησε εκείνους οι οποίοι θεωρούσαν ότι ο Fauchois όφειλε να παραμείνει περισσότερο πιστός στο ομηρικό έπος. Μεταξύ αυτών, ο Saint-Saëns παρατηρούσε: «[...] δεν μπορώ να αντιληφθώ την αναγκαιότητα της επιβολής κινήσεων στην Πηνελόπη που την παρουσιάζουν ως υπονοβάτη, υπό το πρόσχημα της νοσταλγίας του συζύγου της. Η Πηνελόπη διαθέτει μια ενεργητική φύση».²¹ Η ερμηνεία που προτείνει ο Steven Huebner για την αλλόκοστη φύση της ηρωίδας βασίζεται στον αυξημένο ρόλο που παίζει η διαίσθησή της στο δράμα, καθώς και σε μια γενικότερη επιρροή των σύγχρονων επιστημονικών ερευνών γύρω από το υποσυνείδητο.²² Χωρίς να υποτιμάται ο ρόλος που ενδεχομένως έπαιζε η διάδοση των εν λόγω θεωριών και η επίδρασή τους στη διανόηση και στην καλλιτεχνική δημιουργία, εκτιμούμε ότι, παρουσιάζοντας με αυτόν τον τρόπο την Πηνελόπη, πρωταρχικός στόχος των Fauré και Fauchois ήταν να αναδείξουν τις ψυχικές αρετές της: την πίστη και την ελπίδα για την επιστροφή του Οδυσσέα. Το ρομαντικό ιδεώδες του αιώνιου έρωτα, της ηθικής

²⁰ Gabriel Fauré, *Pénélope*, σπαρτίτο, Heugel, Παρίσι 1913, σσ. 44-45.

²¹ Επιστολή του Saint-Saëns στον Fauré (12 Μαρτίου 1913) στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *ό.π.*, σ. 285.

²² Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι έρευνες στους τομείς της νευρολογίας και της ψυχολογίας των Jean-Martin Charcot και Hippolyte Bernheim, καθώς και ο αντίκτυπος που είχαν αυτές στη φιλοσοφία του Bergson και στο καλλιτεχνικό ρεύμα του συμβολισμού. Ο ίδιος μουσικολόγος προβάλλει ως παρόμοιες περιπτώσεις στον χώρο του λυρικού δράματος τους γυναικείους χαρακτήρες Elsa και Senta του Wagner, την Hilda από το έργο *Sigurd* του Ernest Reyer και την Gwendoline από την ομώνυμη όπερα του Emmanuel Chabrier. Βλ. Steven Huebner, *ό.π.*, σ. 210.

ακεραιότητας και των τεράστιων ψυχικών αποθεμάτων της γυναικείας φύσης, είναι εμφανώς κυρίαρχο στην πρόσληψη των δύο δημιουργών. Η Πηνελόπη αντλεί τη δύναμή της από την πεποίθησή της ότι ο Οδυσσέας θα επιστρέψει, αλλά και από την αλώβητη από το χρόνο αγάπη της. Εφόσον η ίδια δεν μπορούσε να στηρίξει την ελπίδα της σε κάποιες εμφανείς ενδείξεις, η διαίσθηση και η ονειροπόληση της παρείχαν ένα ασφαλές καταφύγιο από τις απειλές του παρόντος (μνηστήρες) και την αβεβαιότητα του μέλλοντος. Ως εκ τούτου, η εικόνα της Πηνελόπης στο έργο του Fauré δεν θα πρέπει να ερμηνεύεται τόσο υπό το πρίσμα μιας fin de siècle εκδήλωσης της γυναικείας παθητικότητας, όσο στη βάση μιας δραματικής αναγκαιότητας που όριζε την ανάδειξη αυτής της ιδιαίτερης πτυχής του χαρακτήρα της. Ασφαλώς, η Πηνελόπη φέρει πολλά στοιχεία μιας εξαιρετικά εκλεπτυσμένης φύσης, ωστόσο δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι συμπεριφέρεται στο δράμα ως υπονοβήτη (εδώ ο Saint-Saëns είχε προφανώς υπόψη του τη Μελισάνθη του Debussy), αλλά ως μια, κατά τα πρότυπα του ρομαντισμού, πιστή και ερωτευμένη σύζυγος. Ενώ, όπως δήλωνε ο Fauré, η ίδια «σπανίως κραύγαζε»,²³ είναι χαρακτηριστικό ότι στον εν λόγω διάλογο με τους μνηστήρες (τέταρτη σκηνή) η ηρωίδα φθάνει δύο φορές σε μια λυρική κορύφωση: την πρώτη φορά όταν διακηρύττει την πεποίθησή της για την επιστροφή του Οδυσσέα («Ο Οδυσσέας απόψε κιόλας θα εμφανιστεί μεγαλοπρεπώς», σε αυτή τη φράση ο Fauré παραθέτει το θέμα του Οδυσσέα ακριβώς όπως αυτό ακούστηκε στο πρελούδιο) και τη δεύτερη φορά όταν εκδηλώνει ανοικτά τη συναισθηματική της φύση («Μια μέρα θα μπορέσω να τον λατρέψω ακόμα περισσότερο»):

[Molto moderato. q = 76]

²³ Βλ. υποσημείωση 16.

[Allegro moderato. h = 84]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 75-78 και 144-149.

Αυτή η πτυχή του χαρακτήρα της Πηνελόπης αποδείχτηκε εξαιρετικής σημασίας για τους δύο δημιουργούς, καθώς παρείχε το κατάλληλο έδαφος για την ανάπτυξη του στοιχείου της προοικονομίας (στοιχείο που κυριαρχεί, τόσο στο εν λόγω ομηρικό έπος, όσο και στις αρχαίες τραγωδίες), δίνοντας τη δυνατότητα στον συνθέτη να το αξιοποιήσει ποικιλοτρόπως καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, εξασφαλίζοντας με αυτόν τον τρόπο μια δραματική και μουσική συνάφεια. Στην εν λόγω σκηνή, η διαίσθηση της Πηνελόπης την οδηγεί στην πεποίθηση ότι πρώτα θα ακούσει τη φωνή του Οδυσσέα (γεγονός που επιβεβαιώνεται στη συνέχεια), κάτι το οποίο θα της δημιουργήσει την εντύπωση ότι τον βλέπει: «Το αυτί μου θα ακούσει τη φωνή του... [...] νομίζω ότι τον βλέπω, και όντως τον βλέπω...» [«Mon oreille entendra sa voix... [...] je crois le voir, et je le vois...»]. Ο Fauré αποδίδει μουσικά αυτή την ενορατική διάθεση και την ιδιαίτερη ψυχολογική κατάσταση της ηρωίδας μέσα από την παράθεση των θεμάτων της Πηνελόπης και του Οδυσσέα σε ένα ρευστό τονικό περιβάλλον:

[Allegro. q = 92]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 102-104 και 109-116.

Παράλληλα με αυτή την εξαιρετικά λεπτή διαδικασία επεξεργασίας των διαφόρων θεμάτων, ο Fauré χρησιμοποίησε επίσης περισσότερο γλαφυρά μέσα εξυπηρετώντας τη σκηνική διάσταση της μουσικής. Η αποκάλυψη του πέπλου που η Πηνελόπη ύφαινε για τον Λαέρτη, έδωσε στον συνθέτη την αφορμή να αποδώσει με σχεδόν παραστατικό τρόπο το ξεδίπλωμα του υφάσματος, μέσω του σταδιακού σχηματισμού μιας συγχορδίας παιγμένης από την άρπα και τα έγχορδα:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 242-246.

Σχεδόν ολόκληρη η πρώτη πράξη παρουσιάζει τις δοκιμασίες στις οποίες τίθεται η πίστη της Πηνελόπης σε ένα μάλλον απίθανο γεγονός: την επιστροφή του Οδυσσέα. Ξεπερνώντας τα σημασιολογικά όρια του κειμένου, ο Fauré επιχειρεί να αναδείξει τις ψυχικές αρετές της ηρωίδας του μέσω περισσότερο έμμεσων μουσικών αναφορών. Κατόπιν της αποκάλυψης του πέπλου, οι μνηστήρες καλούν αυλήτριες και χορεύτριες να διασκεδάσουν την Πηνελόπη καθώς εκείνη θα συνεχίσει την ύφανση υπό την επίβλεψή τους. Εδώ οι Fauré και Fauchois δεν αποφεύγουν μια κοινότοπη και γραφική εικόνα –παρούσα στη πλειοψηφία των σκηνικών έργων αρχαιοελληνικής θεματολογίας– η οποία όμως καθίστατο απαραίτητη για την σκηνική ανάπτυξη του μπαλέτου. Κατά τα πρότυπα που κληροδότησε ο 19^{ος} αιώνας, μέσω μιας τροπικής μελωδίας και με την αναμενόμενη χρήση της άρπας και του φλάουτου, ο συνθέτης απέδωσε την αρχαϊκή χροιά αυτής της σκηνής:

[Allegretto molto moderato. ♩ = 72]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 306-309.

Ωστόσο, ο Fauré έδωσε στο χορό αυτό –πέραν του ψυχαγωγικού του χαρακτήρα– και μια διαφορετική διάσταση: ενώ αρχικώς προοριζόταν να βοηθήσει την Πηνελόπη να ολοκληρώσει την ύφανση του πέπλου, γεγονός που θα επέσπευδε μια απευκταία κατάληξη (την αναγκαστική επιλογή ενός εκ των μνηστήρων ως σύζυγό της), στη συνέχεια λειτουργεί προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ο Fauré επαναφέρει το χορευτικό θέμα το οποίο αυτή τη φορά συνοδεύει μια από τις ωραιότερες άριες της Πηνελόπης στην οποία εξυμνεί τον –απόντα ακόμη– Οδυσσέα, αποτινάσσοντας με αυτόν τον τρόπο τα εννοιολογικά συμφραζόμενα που είχε λάβει προηγουμένως. Όχι μόνο ο χορός αυτός δεν κατόρθωσε να αποσπάσει πνευματικά και να χειραγωγήσει την Πηνελόπη προς όφελος των μνηστήρων, αλλά προκάλεσε μια συναισθηματική έξαρση και μια εκδήλωση/επιβεβαίωση της ακλόνητης πίστης της στον Οδυσσέα:

[Allegretto molto moderato. ♩ = 72]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 374-381.

Ως επισφράγιση της αγάπης της Πηνελόπης, ο Fauré εκθέτει σε αυτή την άρια για πρώτη φορά και το «ερωτικό θέμα»,²⁴ το οποίο θα αξιοποιηθεί καταλλήλως και στη συνέχεια:

[Allegretto molto moderato. ♩ = 72]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 393-395.

Οι εκκλήσεις της Πηνελόπης εισακούονται και στην πέμπτη σκηνή γίνεται αντιληπτή η φωνή του Οδυσσέα. Η διαίσθηση της ηρωίδας επιβεβαιώθηκε και ο συνθέτης

²⁴ Σχετικώς με το θέμα αυτό, το οποίο διατρέχει όλο το συνθετικό έργο του Fauré, βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σσ. 198, 220, 236.

υπογραμμίζει το γεγονός αυτό αναδεικνύοντας τη φωνή του ήρωα μέσω μιας άνευ εννοιολογικού περιεχομένου κραυγής (Hola! ho!):

[Allegretto molto moderato. ♩ = 72]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 1-5.

Από αυτό το σημείο, οι ενορατικές ικανότητες της Πηνελόπης εκδηλώνονται σε ένα νέο επίπεδο, μέσα από μια σειρά «κλανθασμένων» εντυπώσεων που της προκαλεί η εικόνα του μεταμφιεσμένου συζύγου της. Η επαφή του ζεύγους αρχίζει ήδη και γίνεται εμμέσως αντιληπτή σε μουσικό επίπεδο: οι συγχορδίες της σολ μείζονος μεθ' εβδόμης (μμ. 1-2) και ρε μείζονος με αυξημένη πέμπτη (μμ. 4-5) πάνω στις οποίες ακούγεται η κραυγή του Οδυσσέα, εκτίθενται σε μια παραλλαγμένη μορφή του θέματος της Πηνελόπης. Η παρουσία της ενάτης (μι) στο μπάσο υπογραμμίζει ακριβώς την –προσωρινή– απογοήτευση της ηρωίδας:

[Allegro]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 10-13.

Ο Οδυσσέας πραγματοποιεί την εμφάνισή του ως επαίτης που αναζητά τη φιλοξενία για την οποία φημιζόταν το παλάτι του. Ο Fauré πλάθει επιτυχώς το μουσικό πορτραίτο του μεταμφιεσμένου ήρωα, μέσω ενός θέματος σε ύφος choral, αποσιωπώντας με αυτόν τον τρόπο τη δυναμική και απειλητική του φύση:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 23-29.

Αφού ο ίδιος εξασφαλίσει τη διαμονή του, οι μνηστήρες ετοιμάζονται να γευματίσουν και η σκηνή ολοκληρώνεται.

Στην επόμενη σκηνή, πραγματοποιείται η αναγνώριση του Οδυσσέα από την τροφό του, Ευρύκλεια. Ήδη ο Fauré προετοιμάζει τον ακροατή παραθέτοντας μια παραλλαγμένη μορφή του θέματος του Οδυσσέα, η οποία κυριαρχεί καθ' όλη τη διάρκεια του διαλόγου που πραγματοποιεί ο ίδιος με την Πηνελόπη και την

Ευρύκλεια, κατοπτρίζοντας με αυτόν τον τρόπο την κρυμμένη, αλλά έντονα υποβόσκουσα στη σκηνή, ταυτότητά του:

[Andante molto moderato. ♩ = 66]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, έκτη σκηνή, μμ. 24-26, 30-33.

Στην επόμενη σκηνή, αποκαλύπτεται το τέχνασμα της Πηνελόπης, καθώς οι, κρυμμένοι πίσω από τη σκηνή, μνηστήρες την παρακολουθούν να ξηλώνει το πέπλο. Όπως και προηγουμένως, ο Fauré εδώ αποδίδει με απλό και περιγραφικό τρόπο τη λεπτή αυτή διαδικασία. Την αργόσυρτη ύφανση του πέπλου (σταδιακός σχηματισμός της συγχορδίας με ανοδικές κινήσεις σε 7 μέτρα), ακολουθεί η σύντομη αλλά αποτελεσματική επέμβαση της Πηνελόπης (κατιούσα οριζόντια παράθεση των φθόγγων της συγχορδίας σε 2 μέτρα):

[Molto moderato]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, έβδομη σκηνή, μμ. 26-36.

Ακολούθως, οι μνηστήρες φανερώνονται και επιβάλλουν στην Πηνελόπη να ανακοινώσει την επόμενη μέρα την επιλογή της για τον διάδοχο του Οδυσσέα.

Το «ερωτικό θέμα» κυριαρχεί στην επόμενη σκηνή (μμ. 1-3, 9-11), καθώς εμφανίζονται η Ευρύκλεια με τον Οδυσσέα προκειμένου να διατηρήσουν τις ελπίδες της Πηνελόπης ζωντανές. Με τον τρόπο αυτό, η ελπίδα της ηρωίδας συνδέεται άμεσα με την αγάπη της για τον Οδυσσέα. Όταν η Πηνελόπη αποσύρεται μαζί με την Ευρύκλεια, ο Οδυσσέας παραμένει μόνος και αφήνει τον εαυτό του να εκδηλωθεί. Η άρια του (ένατη σκηνή) κυριαρχείται από την παράθεση στην ορχήστρα του θέματός του και του «ερωτικού θέματος» το οποίο εκτίθεται σε ένα συναισθηματικά φορτισμένο κλίμα. Στην τελευταία σκηνή της πρώτης πράξης, η Πηνελόπη και η Ευρύκλεια επιστρέφουν και ο Οδυσσέας τις ακολουθεί στο λόφο απ' όπου παρατηρούν τη θάλασσα. Το «ερωτικό θέμα» κλείνει την πράξη συμβολίζοντας την άνοδο προς τον λόφο αλλά και την επερχόμενη συναισθηματική ανάταση των ηρώων:

[Moderato. h = 60]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Πρώτη πράξη, δέκατη σκηνή, μμ. 16-25.

Σε αντίθεση με την πυκνή δραματική πλοκή της πρώτης πράξης, ολόκληρη η δεύτερη πράξη επικεντρώνεται στη ψυχολογική εξέλιξη των χαρακτήρων αλλά και στην προετοιμασία της τελικής κάθαρσης. Το σκηνικό που περιγράφεται στην εισαγωγή παραπέμπει έντονα σε ένα, κατά τα πρότυπα της αισθητικής των *fêtes galantes*, τοπίο: «η κορυφή ενός λόφου που βλέπει στη θάλασσα· ένας κίονας γύρω από τον οποίο τυλίγεται μια γιρλάντα από τριαντάφυλλα· στο βάθος διακρίνονται οι καλύβες των βοσκών· ένα ήρεμο φεγγαρόφωτο λούζει όλο το τοπίο».²⁵ Ο Fauré αναγνώριζε ότι η συγκεκριμένη σκηνή απαιτούσε τη δημιουργία μιας νυχτερινής ατμόσφαιρας: «Αναζήτησα τα στοιχεία εκείνα προκειμένου να αποδώσω μια νυχτερινή ατμόσφαιρα ενός παράλιου και αγροτικού τοπίου. Χρειάζεται λοιπόν ο ήχος του αυλού, αλλά ενός αυλού που να αποπνέει βαρύτητα και λίγη μελαγχολία».²⁶

²⁵ Gabriel Fauré, *Pénélope*, ό.π., σ. 120. Σε εικαστικό επίπεδο, εάν η σκηνή αυτή είχε αποδοθεί στο φως της ημέρας θα μπορούσε κάλλιστα να είχε πραγματοποιηθεί από κάποιον ζωγράφο rompiet.

²⁶ Jean-Michel Nectoux, ό.π., σ. 325.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, εισαγωγή, μμ. 1-5.²⁷

Η γραφικότητα της σκηνής συμπληρώνεται με την παρουσία του βοσκού Εύμαιου, στην άρια του οποίου ο Fauchois κυριολεκτικώς παραφράζει τις *Fêtes galantes* του Verlaine: «[...] Ο αέρας που περνά γεμάτος θαλασσινές συγκινήσεις / Κάνει και τραγουδούν τα μελαγχολικά πεύκα... / Το φεγγάρι αναδυόμενο πάνω από το νερό / Φέγγει σαν ασημένιος δίσκος» [«Le vent qui passe est plein d'extases pacifiques / Et fait chanter les pins mélancoliques... / La lune au dessus des flots émergeant / Luit comme un plat d'argent»]. Στην κορυφή του λόφου βρίσκονται η Πηνελόπη, ο Οδυσσέας, η Ευρύκλεια και κάποιες υπηρέτριες. Το εσωστρεφές αυτό περιβάλλον είναι το πλέον κατάλληλο προκειμένου να αναπτυχθεί η ιδιάζουσα επαφή μεταξύ του μεταμφιεσμένου Οδυσσέα και της Πηνελόπης.

Στη δεύτερη σκηνή, η ηρωίδα αναπολεί τις ευτυχισμένες μέρες, ενώ αναφέρεται στα ρόδα που η ίδια τυλίγει στην κολώνα, ώστε να τα διακρίνει εύκολα ο Οδυσσέας καθώς θα επιστρέφει. Η εικόνα του ρόδου ως σημάδι συζυγικής πίστης αποτελεί φυσικά ένα εύρημα του Fauchois που άρμοζε στην αστική ηθική της εποχής του. Είναι χαρακτηριστικό ότι η άρια της Πηνελόπης κορυφώνεται με τη φράση: «[...] ότι η Πηνελόπη αναμένει, πιστή, τον ερχομό του» [«[...] que Pénélope attend, fidèle, sa venue»]:

[Allegretto non troppo. α = 120]

²⁷ Σημειωτέον ότι το θέμα αυτό είχε εισάγει ο Fauré στην προηγούμενη πράξη (όγδοη σκηνή) όταν η Πηνελόπη καλούσε την Ευρύκλεια να ανέβουν στο λόφο.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 76-81.

Η παρεμβολή του Εύμαιου παίζει έναν σημαντικό ρόλο, καθώς αποκαλύπτεται για πρώτη φορά η στάση συμπόνιας προς την Πηνελόπη και η εκδικητική του διάθεση απέναντι στους μνηστήρες. Ο Fauchois χρησιμοποιεί και τον χαρακτήρα του Εύμαιου προκειμένου να ισχυροποιήσει τη διαίσθηση και την ελπίδα της Πηνελόπης· χωρίς ακόμη ο ίδιος να γνωρίζει την άφιξη του Οδυσσέα, εκφέρει την εξής προφητική φράση: «Οι θεοί τελικώς θα εισακούσουν τις ευχές σου» [«Les dieux finiront bien par exaucer tes vœux»]. Αντίστοιχα, η απάντηση της Πηνελόπης κινείται στα όρια μεταξύ ευχής και πρόρρησης: «Ας ξημερώσει αύριο η μέρα αυτή» [«Puisse demain luire ce jour»]. Σε αυτές τις κρίσιμες φράσεις, ο Fauré επιλέγει σοφά τη σιωπή της ορχήστρας:

[Allegretto non troppo. ♩ = 120]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 85-88 και 99-101.

Από αυτό το σημείο, αφού ο Εύμαιος αποσυρθεί, ξεκινά ένας μακρύς διάλογος της Πηνελόπης με τον Οδυσσέα κατά τη διάρκεια του οποίου οι δύο σύζυγοι αποκτούν σταδιακά μια στενότερη επαφή. Απαντώντας σε ερώτηση της Πηνελόπης, ο Οδυσσέας διηγήθηκε τα δεινά που πέρασε μέχρι να φτάσει στην Ιθάκη, πιστοποιώντας παράλληλα στην ηρώίδα ότι ο Οδυσσέας βρίσκεται εν ζωή. Η ηρώίδα, προκειμένου να πειστεί, του ζητά περισσότερα στοιχεία και ο Οδυσσέας περιγράφει την αμφίεση που φορούσε ο σύζυγός της. Σε αυτή την κομβικής σημασίας σκηνή, ο Fauré δημιουργεί μια δραματική κορύφωση, παραθέτοντας μια παρατεταμένη μορφή του θέματος του Οδυσσέα το οποίο οδηγεί στο θέμα της Πηνελόπης. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο θέμα της ηρώιδας διατηρείται το ρυθμικό σχήμα του θέματος του Οδυσσέα, καθώς ποτέ άλλοτε οι δύο χαρακτήρες δεν είχαν έρθει τόσο κοντά:

[un poco più mosso. α = 84]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 205-211.

Με αυτόν τον τρόπο ο Οδυσσέας εξασφαλίζει την άδεια της Πηνελόπης για την επ' αόριστο διαμονή του στο παλάτι. Στη συνέχεια, όταν η ηρωίδα εύχεται τον θάνατο των μνηστήρων, ο Fauré προδικάζει μουσικά την τελική έκβαση: τη δολοφονία των μνηστήρων από τον Οδυσσέα:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 325-327.

Ακολουθεί μια μάλλον ατυχής στιγμή, αν και απαραίτητη για τα οπερατικά δεδομένα, στο λιμπρέτο του Fauchois: ένα ντούο του Οδυσσέα και της Πηνελόπης στο οποίο η τελευταία εκφράζει τους φόβους της για την απιστία του συζύγου της, ενώ ο ίδιος επιχειρεί να τη διαβεβαιώσει ότι δεν συντρέχει τέτοιος κίνδυνος. Οι

μελοδραματισμοί της σκηνής αυτής ήταν αναπόφευκτοι, ωστόσο, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Nectoux, δόθηκε η δυνατότητα στον Fauré να αναπτύξει μια πυκνή και περίπλοκη αρμονική γλώσσα, κατοπτρίζοντας τη συναισθηματική ένταση των χαρακτήρων.²⁸

[α = 80]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 376-379.

Με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή υιοθετώντας μια πυκνή αρμονική γραφή, ο Fauré επιχείρησε να αντισταθμίσει την κοινοτοπία και τη ρηχότητα του κειμένου, στρέφοντας το ενδιαφέρον του ακροατή στην περισσότερο ψυχολογικής φύσεως περιπλοκή της κατάστασης (ο Οδυσσέας επιχειρώντας να πείσει τη Πηνελόπη για την ακλόνητη πίστη του, χωρίς ωστόσο ο ίδιος να φανερωθεί).²⁹

Απελπισμένη, η Πηνελόπη δηλώνει πως προτιμά να δώσει ένα τέλος στη ζωή της, από το να δεχθεί κάποιον από τους μνηστήρες ως σύζυγο. Σε αυτό το σημείο, ο Οδυσσέας προτείνει τη δοκιμασία του τόξου, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο τη σκηνή σε μια κορύφωση, καθώς αυτή η πρωτοβουλία του διεγείρει ακόμα περισσότερο τη διαίσθηση της ηρώιδας. Όταν ο Οδυσσέας δήλωσε πως αυτή η συμβουλή «προέρχεται από μια καρδιά που σε αγαπά» [«il vient d'un cœur qui t'aime»], δημιουργήθηκε μια έντονη εντύπωση της παρουσίας του στη Πηνελόπη, η

²⁸ Ο.π., σ. 326.

²⁹ Ο Saint-Saëns δεν έκρυβε την αγανάκτησή του για την πυκνή αρμονική γραφή της *Πηνελόπης*: «Με το να περιδιαβαίνει ακατάπαυστα σε όλες τις τονικότητες, νοιώθω μια ανυπέρβλητη κούραση». Επιστολή του προς τον Charles Lecocq (12 Μαρτίου 1913) στο Jean-Michel Nectoux, επιμ., *Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré: Correspondance. Soixante ans d'amitié*, Société Française de Musicologie, Heugel, Παρίσι 1973, σ. 22.

οποία όμως απέφυγε να την επιβεβαιώσει. Ο Fauré απέδωσε μουσικά αυτή την λεπτοφυή ψυχολογική κατάσταση, παραθέτοντας αρχικά το θέμα της Πηνελόπης (συγκεκριμένα το δεύτερο σκέλος του) τη στιγμή που ο Οδυσσέας εκδήλωνε τα αισθήματά του, επαναλαμβάνοντάς το όταν η Πηνελόπη διαισθάνεται την παρουσία του. Εδώ, για πρώτη φορά οι δύο βασικοί χαρακτήρες έχουν αποκτήσει ένα κοινό μέσο έκφρασης, καθώς, αφενός σε δραματικό επίπεδο, συνεργάζονται για έναν κοινό σκοπό, αφετέρου σε συναισθηματικό επίπεδο υποβόσκει μια αμοιβαία έλξη. Η τελευταία όμως δεν επιβεβαιώνεται από την πλευρά της Πηνελόπης: το θέμα της παρατίθεται αυτή τη φορά με χρωματικές αποτζιατούρες, εκφράζοντας την αμφιβολία της ηρώιδας και μεταθέτοντας την αποκάλυψη του Οδυσσέα για το τέλος. Το πρώτο σκέλος του θέματος της Πηνελόπης ακολουθεί και συνοψίζει την ένταση, αλλά και την μετέωρη αίσθηση αυτής της σκηνής:

[Allegro vivo. ♩ = 160]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 476-492, 500-503.

Στην τρίτη και τελευταία σκηνή της πράξης ο Οδυσσέας αποκαλύπτεται στον Εύμαιο και στους υπόλοιπους βοσκούς –γνωρίζοντας ήδη την ευνοϊκή προς τον ίδιο στάση τους– ζητώντας τους να παραστούν την επόμενη μέρα στο παλάτι, ώστε να τον βοηθήσουν να πάρει την εκδίκησή του. Το ρυθμικό σχήμα που χαρακτηρίζει το θέμα του Οδυσσέα (όγδοο παρεστιγμένο, δέκατο έκτο) κυριαρχεί σε όλη τη σκηνή, καθιστώντας πλέον τον ήρωα κεντρικό πρόσωπο του δράματος.

Η τρίτη πράξη, στην οποία θα πραγματοποιηθεί η τελική κάθαρση, ξεκινά με ένα καινούργιο θέμα: το «θέμα της εκδίκησης του Οδυσσέα»:³⁰

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, εισαγωγή, μμ. 1-4.

Είναι αξιοσημείωτη η περισσότερη ρυθμική φύση (ιαμβικού τύπου) του θέματος αυτού, στοιχείο που αναδεικνύει ακόμα περισσότερο τη δυναμική πτυχή του ήρωα, αλλά και που δίνει στον Fauré την δυνατότητα να το αξιοποιήσει ποικιλοτρόπως στη συνέχεια (όπως άλλωστε είχε πραγματοποιήσει και με το θέμα του Οδυσσέα) σε κομβικά σημεία της δράσης. Η κυριαρχία του θέματος αυτού επιβεβαιώνεται και στις δύο επόμενες σκηνές, όταν ο Οδυσσέας χωρίς να γίνει αντιληπτός κρύβει το σπαθί με το οποίο θα σκοτώσει τους μνηστήρες στην αίθουσα του θρόνου, καθώς και κατά τη διάρκεια του διαλόγου του με την Ευρύκλεια, η οποία αναφέρεται στην διαταραγμένη ψυχική κατάσταση της Πηνελόπης: εδώ ο Fauré παραθέτει το θέμα της Πηνελόπης,

³⁰ Ο Nectoux θεωρεί πως το θέμα αυτό περιγράφει την οργή του Οδυσσέα. Βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σ. 327. Δεν συμφωνούμε με αυτήν την άποψη καθώς, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, το θέμα αυτό θα κυριαρχήσει στη σκηνή του φόνου των μνηστήρων.

διατηρώντας όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο το θέμα της εκδίκησης του Οδυσσέα, προαναγγέλλοντας την επερχόμενη κάθαρση:

[Allegro. ♩ = 126]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 5-10.

Το «ερωτικό θέμα» παρατίθεται στη συνέχεια, όταν ο Οδυσσέας ανυπομονεί να δώσει χαρά στην Πηνελόπη:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, δεύτερη σκηνή, μμ. 47-53.

Ακολουθεί μια άρια του Εύμαιου (η τρίτη σκηνή) ο οποίος παρουσιάζεται στον Οδυσσέα προκειμένου να τον ενημερώσει για τις εντολές που έλαβε αυτός και οι υπόλοιποι βοσκοί από τους μνηστήρες σχετικά με τις ετοιμασίες του συμποσίου. Εδώ οι Fauré και Fauchois χρησιμοποιούν την άρια αυτή προκειμένου να δικαιολογήσουν σε δραματουργικό επίπεδο την παρουσία των βοσκών στην τελευταία σκηνή, καθώς και την πολύτιμη συμβολή τους στην εκδίκηση του Οδυσσέα. Όταν ο Εύμαιος περιγράφει στον αφέντη του τη χαρά που θα νοιώσει τη στιγμή της εκδίκησης, το αντίστοιχο θέμα επανέρχεται, αυτή τη φορά με ένα πανηγυρικό χαρακτήρα:

[Allegro vivo. ♩ = 168]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, τρίτη σκηνή, μμ. 79-85.

Στην τέταρτη σκηνή, οι μνηστήρες εισέρχονται στην αίθουσα του θρόνου με τον Αντίνοο να τραγουδά τις χαρές και τις απολαύσεις της ζωής. Η παρουσία του Οδυσσέα ενόχλησε τον Ευρύμαχο ο οποίος τον ρώτησε εάν θα έβλεπαν για πολύ ακόμα το απαίσιο πρόσωπό του. Η απάντηση του Οδυσσέα ήταν, σύμφωνα με τις υποδείξεις, «ταπεινή και σαρκαστική»: «Πρίγκιπα, σύντομα πια δεν θα το δεις!...» [«Prince, tu ne la verras plus bientôt»]. Εδώ ο Fauré αξιοποιεί προς αυτή την κατεύθυνση μια απλή διαδοχή συγχορδιών που οδηγεί στη ντο μείζονα, τονικότητα η οποία, κατά ειρωνική σύμπτωση, θα επικρατήσει στο τέλος του έργου:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 44-46.

Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης αναδεικνύει –όπως θα κάνει αργότερα ο Satie στον *Σωκράτη*– την ειρωνεία της απλότητας και της ταπεινότητας. Εύλογα, αμέσως μετά τη δήλωση αυτή του Οδυσσέα δημιουργήθηκε μια περίεργη αίσθηση στους μνηστήρες: ο Ευρύμαχος ανέφερε πως ερχόμενος είχε δει ένα κοράκι να κράζει. Ωστόσο, οι μνηστήρες αρνούνται να ερμηνεύσουν τον κακό οίωνό και επικεντρώνονται στη διασκέδασή τους: ο χορός που εκτελούν οι αυλήτριες έχει τη νωχέλεια και μια «γοητεία σχεδόν ανατολίτικη».³¹

[Andante moderato. ♩ = 80]

³¹ Ο.π.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, τέταρτη σκηνή, μμ. 126-130.

Στην επόμενη σκηνή, η Πηνελόπη εισέρχεται στην αίθουσα του θρόνου προκειμένου να ανακοινώσει την απόφασή της. Βλέποντας το θλιμμένο της ύφος, οι μνηστήρες επιχειρούν να την αποσπάσουν από την οδύνη της. Εδώ ο Fauré επιφυλάσσει μια από τις ωραιότερες άριες του έργου για τον Αντίνοο, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο ένα περισσότερο ανθρώπινο πρόσωπο και την ευαίσθητη φύση του χαρακτήρα των μνηστήρων. Η παράκληση του Αντίνοου καθώς και οι υποσχέσεις του για την μελλοντική ευτυχία της Πηνελόπης («[...] ευτυχισμένη θα ζήσεις», «[...] heureuse tu vivras»), εκφέρονται σε ένα ύφος τρυφερότητας και συμπόνιας. Το θέμα των μνηστήρων, με το οποίο ξεκινά η άρια, μεταλλάσσεται από τον Fauré, αποτινάσσοντας τον επιθετικό του χαρακτήρα και λαμβάνοντας αυτή τη φορά μια συναισθηματική διάσταση:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 23-28.

Η προσπάθεια των μνηστήρων ήταν μάταιη, καθώς η Πηνελόπη επιβεβαιώνει την περιφρόνησή της για τους ίδιους. Όταν οι τελευταίοι την αναγκάζουν να ανακοινώσει την απόφασή της, εκείνη τούς προτείνει την δοκιμασία του τόξου. Η μουσική σχολιάζει τα λεγόμενα αυτά παραθέτοντας το θέμα του Οδυσσέα και το θέμα της εκδίκησης υποδηλώνοντας την επερχόμενη εκδήλωσή τους:

[Più moderato. ♩ = 80]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 87-96.

Οι μνηστήρες δέχονται να υποβληθούν σε αυτή την δοκιμασία, αλλά πριν αποφασιστεί ποιος θα ξεκινήσει πρώτος, η σκηνή κυριεύεται από μια αλλόκοστη αίσθηση: πρόκειται για την υποβόσκουσα παρουσία των θεών, οι οποίοι θα ταχθούν στο πλευρό του Οδυσσέα. Σε αυτό το σημείο, η διαίσθηση της Πηνελόπης φθάνει στο κορυφαίο σημείο της, καθώς η ίδια, «αιφνίδια κυριευμένη από μια έντονη συγκίνηση και με μια απόμακρη και προφητική φωνή» (βλ. τις υποδείξεις στην παρτιτούρα), προβλέπει τα δεινά που θα χτυπήσουν τους «δύστυχους» μνηστήρες:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 109-114.

Για πρώτη φορά η διαίσθηση της Πηνελόπης πηγάζει, όχι τόσο από την βαθιά της πεποίθηση για την επιστροφή του Οδυσσέα, αλλά από μια απροσδιόριστη εντύπωση που της προκαλεί η θεία παρέμβαση. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι το εν λόγω θέμα, που αποδίδει την υποβόσκουσα παρουσία των θεών και τη συμβολή τους στην εκδίκηση του Οδυσσέα, βασίζεται σε μια συνεχή επανάληψη των τριών πρώτων φθόγγων του θέματος των μνηστήρων, προμηνύοντας με αυτό τον τρόπο τη μοιραία τους κατάληξη. Η Πηνελόπη δεν διστάζει να επιβεβαιώσει ότι «ο θάνατος βρίσκεται εδώ», ότι «η οργή των θεών πλανάται πάνω τους» και ότι ο Οδυσσέας «βρίσκεται πολύ κοντά». Τα αντίστοιχα θέματα της εκδίκησης, των θεών και του Οδυσσέα αξιοποιούνται κατάλληλα:

[α = 76]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 125-127, 133-136, 153-156.

Ωστόσο, οι μνηστήρες αγνοούν τη βαρύνουσα σημασία αυτών των ενδείξεων και εξακολουθούν να αμφισβητούν την πιθανότητα εμφάνισης του Οδυσσέα. Οι ίδιοι όμως αναγνωρίζουν τη ματαιότητα της δοκιμασίας του τόξου, καθώς μόνο ο Οδυσσέας διαθέτει τόση δύναμη ώστε να τα καταφέρει. Εδώ, η τονικότητα της ντο μείζονος λειτουργεί συμβολικά, κατοπτρίζοντας τη σωματική ρώμη και την υπεροχή του ήρωα:

[Allegro non troppo. α = 88]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 174-178.

Η δοκιμασία ξεκινά με τον Ευρύμαχο να επιχειρεί πρώτος να λυγίσει το τόξο. Η μουσική απεικόνιση αυτής της προσπάθειας αποτελεί μια από τις πλέον επιτυχημένες επινοήσεις του Fauré:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 201-207.

Ύστερα από αλλεπάλληλες αποτυχημένες προσπάθειες, οι μνηστήρες παραδέχονται την υποβόσκουσα αρνητική ενέργεια και την αποπνικτική ατμόσφαιρα που τους περιέβαλλε και αντιδρούν σπασμωδικά παραγγέλλοντας να πιουν. Στην πραγματικότητα, η ανεκδήλωτη ύπαρξη του Οδυσσέα ανάμεσά τους αποτελεί την αιτία αυτής της ύποπτης και απροσδιόριστης κατάστασης. Ο Αντίνοος, εγκαταλείποντας την προσπάθεια, μιλά για «ένα είδος ομίχλης που του κρύβει το στόχο» [«J'ai sur les yeux comme un brouillard qui me voile le but...»]. Το θέμα του Οδυσσέα υποδηλώνει την παρουσία του:

[Moderato. ♩ = 72]

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 238-245.

Εφόσον οι μνηστήρες παραιτούνται από τη δοκιμασία αυτή και καταφεύγουν στο ποτό, η μουσική σχολιάζει τις συνέπειες που έπονται: το θέμα της εκδίκησης του Οδυσσέα, σε συνδυασμό με τα κατιούσα διαστήματα πέμπτης αποτελούν εύλωττες ενδείξεις της μοιραίας τους κατάληξης:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 248-250.

Εκείνη τη στιγμή, ο Οδυσσέας ζητά την άδεια να δοκιμάσει και ο ίδιος. Ο Fauré δίνει σε αυτή την παρέμβαση το ίδιο ύφος, με το οποίο είχε αποδώσει την πρώτη εμφάνιση του ήρωα στην πρώτη πράξη, αναδεικνύοντας την ταπεινότητα και κυρίως κρύβοντας την απειλητική του φύση. Ο χλευασμός των μνηστήρων ήταν αναμενόμενος. Εδώ ο συνθέτης δεν αρκείται να παραθέσει μόνο το θέμα τους, αλλά, συνδυάζοντας το τελευταίο με το μοτίβο της αποτυχημένης τους προσπάθειας, πραγματοποιεί ένα διεισδυτικό ψυχογράφημά τους. Η αλαζονεία τους πλέον έχει σημαδευτεί και από την αδυναμία τους:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 272-275.

Η δοκιμασία του τόξου αποδεικνύεται για τον Οδυσσέα μια εύκολη υπόθεση. Εδώ, ο Fauré χρησιμοποιεί τα πιο απλά μέσα προκειμένου να αποδώσει την ελάχιστη προσπάθεια που καταβάλλει ο ήρωας:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 295-303.

Τα διαστήματα της οκτάβας και της πέμπτης (μμ. 295-296) –ως αναπόσπαστο πλέον μέρος της ταυτότητάς του– υποδηλώνουν την απλότητα και τη σεμνότητα με τις οποίες ο Οδυσσέας ολοκληρώνει επιτυχώς τη δοκιμασία. Η συγχορδία της ρε μείζονος (τονικότητα στην οποία το θέμα του Οδυσσέα είχε αρχικώς εκτεθεί στο πρελούδιο), αλλά μεθ' εβδόμης ελαττωμένης (η ταυτότητα του Οδυσσέα δεν έχει ακόμη πιστοποιηθεί), δίνει το έναυσμα για την παράθεση του μοτίβου των θεών (μμ. 300-303), μαρτυρώντας τη συμβολή τους στην προσπάθεια του ήρωα. Με έναν εξίσου απλό τρόπο, ο Οδυσσέας οπλίζει το τόξο και στρέφεται προς τον Ευρύμαχο: «Και αυτή τη φορά, ο στόχος μου είσαι εσύ!» [«Et cette fois, c'est toi ma cible!»]. Η

αποκάλυψη του Οδυσσέα εκδηλώνεται με την θριαμβευτική παράθεση του θέματός του στη ρε μείζονα, ενώ στην ίδια τονικότητα ξεκινά και η εκδίκησή του:

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 307-312, 319-320.

Ο αφανισμός των μνηστήρων πραγματοποιείται εκτός σκηνής, στοιχείο που –όπως σημειώνει ο Nectoux³²– συναντάται και στην αρχαία τραγωδία. Ωστόσο, εκτιμούμε ότι η χρήση αυτής της τεχνικής γίνεται από τους Fauré και Fauchois όχι προκειμένου οι ίδιοι να παραπέμψουν ή να υπονοήσουν μια προσέγγιση του αρχαίου πνεύματος. Αντιθέτως, η πρωτοβουλία τους αυτή πηγάζει από μια εσωτερική αναγκαιότητα και αποσκοπεί περισσότερο στη διατήρηση μιας υφολογικής ομοιομορφίας. Η σκηνική και μουσική απεικόνιση της εξόντωσης των μνηστήρων απέπνεε μια βιαιότητα και

³² Ο.π., σ. 329.

μια σκληρότητα που δεν άρμοζαν στο εκλεπτυσμένο βλέμμα των δύο δημιουργών. Είναι φανερό ότι, δεν παρουσιάζεται μόνο η Πηνελόπη σύμφωνα με τα ηθικά και κοινωνικά κριτήρια εκείνης της εποχής, αλλά και οι υπόλοιποι χαρακτήρες του δράματος. Ο Οδυσσέας είναι ο «προσηνής πολεμιστής», ο «αγνός νικητής» [*«guerrier doux»*, *«pur vainqueur»*],³³ ο πιστός σύζυγος που τιμωρεί την απληστία και την αλαζονεία, χρησιμοποιώντας τη δύναμη του πνεύματος.³⁴ Ακόμη και οι μνηστήρες προβάλλονται μέσα από ένα πρίσμα εκλέπτυνσης, χωρίς να εκδηλώνεται άμεσα ο χονδροειδής τους χαρακτήρας: οι αναφορές τους στις επίγειες απολαύσεις δεν κρύβει κάτι το ανήθικο, ενώ, όπως διαπιστώσαμε στην αρχή αυτής της σκηνής,³⁵ οι ίδιοι, παρά την αδιαλλαξία τους, διακρίνονται από ανθρώπινες ευαισθησίες και ευγενή αισθήματα για την Πηνελόπη. Ως εκ τούτου, η εν λόγω αναφορά σε αυτή την τεχνική του αρχαίου δράματος (όχι του Ομήρου) αποτελεί ένα σύμπτωμα αυτής της προσέγγισης και όχι μια σαφής πρόθεση από την πλευρά των δημιουργών.

Ο Οδυσσέας ολοκληρώνει –πάντα εκτός σκηνής– το έργο του και ο Faure αποδίδει αυτή την κορύφωση μέσα από έναν περίτεχνο συνδυασμό των θεμάτων της εκδίκησης, του Οδυσσέα και των θεών, ενώ σημαίνει το τέλος των μνηστήρων με την παράθεση του θέματός τους σε πένθιμο ύφος:

[**Allegro. ♩ = 100**]

³³ Βλ. την άρια της Πηνελόπης (πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή).

³⁴ Ο Vladimir Jankélévitch αναδεικνύει αυτή την πολυμήχανη φύση του Οδυσσέα και δεν διστάζει να συγκρίνει τα εκλεπτυσμένα τεχνάσματα του ήρωα με τα «διαβολικά στρατηγήματα της *Τετραλογίας*». Διακρίνει επίσης το στοιχείο της ελληνικής ειρωνείας, καθώς ο Οδυσσέας ξεγελώντας τους μνηστήρες κατάφερε να «πάρει τη δική του νίκη της Σαλαμίνας» που συμβολίζει τη νίκη του πνεύματος έναντι της βιαιότητας. Βλ. Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Παρίσι 1974, σ. 337.

³⁵ Βλ. σσ. 406-407.

Gabriel Fauré, *Pénélope*, Τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή, μμ. 343-346, 355-357.

Η επόμενη σκηνή ξεκινά με τη φράση του Οδυσσέα: «Αποδόθηκε δικαιοσύνη!» [«Justice est faite!»]. Η τονικότητα της ντο μείζονος επανέρχεται για να επιβεβαιώσει και μουσικά τη δήλωση αυτή. Ο Οδυσσέας και η Πηνελόπη ξανασμίγουν, ενώ ακολουθεί η τελευταία σκηνή με την εξύμνηση των θεών και την παράλληλη ανάπτυξη του «ερωτικού θέματος». Το έργο καταλήγει –όπως ακριβώς και στην περίπτωση του *Προμηθέα*– σε μια μεγαλειώδη κορύφωση στη ντο μείζονα, ως την αντιπροσωπευτικότερη ένδειξη της επαναφοράς της τάξης.

Όπως φαίνεται από την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε, η *Πηνελόπη* συνιστά ένα σπάνιο δείγμα αρμονικής συνεύρεσης λιμπρέτου και μουσικής. Αξιοποιώντας την εύπλαστη φύση του κειμένου, ο Fauré κυριολεκτικώς αναδημιούργησε την παράφραση του ομηρικού έπους, θέτοντας σε λειτουργία μια εξίσου ευλύγιστη και περίτεχνη τεχνική των leitmotiv.³⁶ Η συνοπτική, διάφανη και στιβαρά οργανωμένη δομή του κειμένου –χωρίς πλατειασμούς και με ελάχιστες παραχωρήσεις στις κοινοτοπίες του λυρικού δράματος– συνέβαλλε αποφασιστικά στην αντίστοιχη

³⁶ Ο Louis Laloy σημείωνε πως «η ιδιοφυΐα του συνθέτη κατάφερε ένα θαύμα με το φτωχής σύλληψης και αβαθούς στιχουργίας δράμα του René Fauchois». Louis Laloy, *La Grande Revue*, 25 Μαΐου και 10 Ιουλίου 1913, σσ. 402-403, 179, στο Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Slatkine, Γενεύη 1984, σ. 396.

σύνταξη και οργάνωση μιας εύληπτης μουσικής γλώσσας εξασφαλίζοντας ένα απόλυτα ισορροπημένο αποτέλεσμα. Όπως διαπιστώθηκε, ο συνθέτης δεν περιορίστηκε απλώς στο να ακολουθήσει πιστά το κείμενο και να αποδώσει σχολαστικά την εξέλιξη της πλοκής, αλλά δημιούργησε επίσης τις προϋποθέσεις ώστε να αναδειχτούν κρυφές νοηματικές πτυχές, να προβληθεί η ιδιόζουσα ψυχολογική εξέλιξη των χαρακτήρων, εν ολίγοις, να σκιαγραφήσει μουσικά ό,τι δεν είχε καταγραφεί λεκτικά. Έχοντας αφομοιωθεί πλήρως με το πνεύμα του κειμένου, ο Fauré κατάφερε και δημιούργησε στα κομβικά σημεία του δράματος μια μυθική ατμόσφαιρα, χωρίς να παρασύρεται σε γραφικότητες. Υπό το πρίσμα αυτό, δεν θα ήταν υπερβολή εάν υιοθετούσαμε την έκφραση του Charles Kœchlin, σύμφωνα με την οποία η μουσική του Fauré «δεν προσαρμόζεται απλώς στο θέμα, αλλά συνιστά η ίδια την ουσία του· ως ένας μαγικός καθρέπτης, *καθίσταται η ίδια το θέμα*».³⁷

Με αυτή την παρατήρηση, ο Kœchlin αναπτύσσει την επιχειρηματολογία του σχετικά με την ελληνικότητα της *Πηνελόπης*, προβάλλοντας παράλληλα τον παραδειγματικό χαρακτήρα που οφείλει να διακρίνει το έργο αυτό. Όπως ήταν αναμενόμενο, ο ίδιος χρησιμοποιεί τις έννοιες της απλότητας, της λιτότητας και της διαύγειας προκειμένου να εξυμνήσει την ιδιοφυΐα του συνθέτη:

Η αγνή καθαρότητα των περιγραμμάτων, ο κρυμμένος πλούτος της έμπνευσης ο οποίος ξεπερνά αυτά που φαίνεται να εκφράζουν οι νότες, [...] αυτή η ισορροπία μεταξύ λογικής και συναισθήματος, αυτή η σεμνότητα στην έκφραση, τόσο κλασική αλλά και τόσο γαλλική, μια τέχνη που ξέρει να εκφράζει με μια εκλεπτυσμένη απλότητα μόνο όσα πρέπει, τίποτα πέρα από αυτά, [...] η επιβλητική γαλήνη της νύχτας [2^η Πράξη], [...] η δύναμη του πολεμιστή [Οδυσσέας] [...], τι πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του κλασικού ιδεώδους; Θα μπορούσε να γίνει κατανοητό αυτό το *δίδαγμα*, καθώς σήμερα (ιδιαίτερα στη μουσική) τόσοι πολλοί έχουν χάσει αυτό το γαλλικό ιδεώδες; Αναβιώνοντας την αφέλεια και την απλοϊκότητα της *Οδύσσειας*, αφομοιώνοντας, μακριά από τους εκβιομηχανισμένους πολιτισμούς, την ατμόσφαιρα ενός αρμονικού παρελθόντος (χωρίς να τείνει προς τον αρχαϊσμό, αλλά ερμηνεύοντας το ομηρικό έπος όπως θα έκανε ένας σύγχρονος του Περικλή), ο Fauré, μπορούμε να

³⁷ Charles Kœchlin, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σ. 126.

ισχυριστούμε, ότι αναβίωσε κάτι από την ελληνική τελειότητα.³⁸

Οι απόψεις του Kœchlin εγγίζουν την ουσία της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Η προβολή των απλών μέσων και της λιτής και διαυγούς αξιοποίησής τους στη διαδικασία της σύνθεσης αποτελεί, όπως διαπιστώσαμε, μια δηλωμένη πρόθεση του Faure, αλλά και ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός που αποτυπώθηκε με σαφήνεια στην παρτιτούρα. Ωστόσο, οι απόψεις Kœchlin περί κλασικής ισορροπίας και αρμονίας λειτουργούν παραπλανητικά στην περίπτωση της κατανόησης και απόδοσης του ομηρικού έπους. Εδώ, η θεώρηση του Kœchlin, τείνει να εντάξει το ομηρικό έπος σε μια ομοιογενή και εξιδανικευμένη εικόνα της κλασικής αρχαιότητας, γεγονός που, σύμφωνα με τον ίδιο, νομιμοποιεί το απλοϊκό πνεύμα της προσέγγισης του Fauchois. Είναι φανερό ότι η απόδοση του αρχαίου κειμένου πραγματοποιήθηκε σύμφωνα με κριτήρια καθορισμένα από το υπάρχον ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο και όχι σύμφωνα με κάποια πρόθεση αυστηρούς πιστότητας στο πρωτότυπο.

Στο σημείο αυτό, η κοινωνιολογική ανάγνωση που προτείνει ο Michel Faure μπορεί να δια φωτίσει εν μέρει ορισμένες από τις αλλαγές που επέφερε ο Fauchois στο ομηρικό έπος. Σύμφωνα με τη θεώρηση του Faure, στην *Πηνελόπη* κατοπτρίζονται η ηθική και η ιδεολογία της κυρίαρχης αστικής τάξης εκείνης της εποχής, γεγονός που αποκωδικοποιείται μέσα από τη συγκριτική μελέτη των δύο κειμένων. Κεντρικό επιχείρημα του μουσικολόγου αποτελεί ο γενικότερος «εξευγενισμός» του ομηρικού έπους, τόσο στο επίπεδο των χαρακτήρων, όσο και σε αυτό του συμβολισμού των πράξεών τους. Η εκλεπτυσμένη φύση της Πηνελόπης, ως πλήρωση όλων των «στερεότυπων της θηλυκότητας» εκείνης της εποχής,³⁹ η χρήση των ρόδων ως σημάδι συζυγικής πίστης, αλλά και οι αντίστοιχες πτυχές του χαρακτήρα του Οδυσσέα και των μνηστήρων, συνιστούν εύγλωττες ενδείξεις αυτής της προσέγγισης.

Ωστόσο, θεωρούμε ότι η ανίχνευση και αποκωδικοποίηση της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας σε ένα λιμπρέτο αποτελεί μια θεμιτή και εξαιρετικά χρήσιμη μεθοδολογία της οποίας όμως η κατάχρηση ενέχει σοβαρούς κινδύνους

³⁸ Ο.π. Ο όρος της «αφέλειας» συναντάται και στον Nietzsche ο οποίος τη συνδέει με την έννοια της «γνησιότητας» που αποτελεί χαρακτηριστικό του Ομήρου και γενικότερα του απολλώνιου στοιχείου στην τέχνη. Βλ. Φρειδερίκος Νίτσε, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπρας, Κάκτος, Αθήνα 1995, σ. 53.

³⁹ Michel Faure, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985, σ. 218.

παρερμηνειών και αστοχιών. Όταν προβάλλεται ως κυρίαρχος στόχος –αν όχι ως αυτοσκοπός– η αμιγώς κοινωνιολογική ανάγνωση έργων –και ιδιαίτερα αυτών που ανήκουν στο σύνθετο είδος του λυρικού θεάτρου–, τότε τα ήδη δυσδιάκριτα όρια μεταξύ κοινωνικής κριτικής και καλλιτεχνικής έκφρασης καταργούνται προς όφελος μιας μονόπλευρης θεώρησης. Ως εκ τούτου, το σφάλμα του Faure έγκειται, κατά την εκτίμησή μας, στο γεγονός ότι επιδίωξε την ερμηνεία όλων των αλλαγών που επέφεραν οι Faure και Fauchois στο ομηρικό έπος στη βάση των κυρίαρχων κοινωνικών και ιδεολογικών περιστάσεων. Στο πλαίσιο αυτό, η μετάλλαξη των μνηστήρων στο λιμπρέτο από πρίγκιπες της Ιθάκης σε ξένους⁴⁰ οφείλεται σύμφωνα με τον Faure στο κλίμα ξενοφοβίας και προστατευτισμού που κυριαρχούσε στους κόλπους της γαλλικής αστικής τάξης. Αντίστοιχα, η κατάργηση του χαρακτήρα του Τηλέμαχου στο λιμπρέτο, αποκλείει την παρουσία ενός κληρονόμου, εξυπηρετώντας την επ’ άπειρον διατήρηση της εξουσίας από το βασιλικό ζεύγος. Στην *Οδύσσεια*, ο Οδυσσέας φανερώνεται πρώτα στον Εύμαιο (ως ένδειξη εμπιστοσύνης στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα)· στο λιμπρέτο του Fauchois η Ευρύκλεια μαθαίνει την πραγματική ταυτότητα του ήρωα: η τροφός του είναι περισσότερο πολύτιμη γι’ αυτόν· στον Όμηρο, ο Οδυσσέας παραμένει στην Ιθάκη προσωρινά, ενώ στον Fauchois, η επιστροφή του Οδυσσέα είναι οριστική.⁴¹

Όπως ήδη έχουμε υποστηρίξει, δεν τίθεται θέμα αντιπαραβολής του ομηρικού έπους με το κείμενο που συνέταξαν από κοινού οι Faure και Fauchois, καθώς δεν υπήρχε οιαδήποτε πρόθεση κριτικής προσέγγισής του. Αντίθετα, οι ίδιοι άντλησαν από το αρχαίο κείμενο τα στοιχεία εκείνα που τους εξυπηρετούσαν προκειμένου να δημιουργήσουν ένα αμιγώς ανθρώπινο δράμα. Ως εκ τούτου, οι αλλαγές –τις οποίες ο Faure επικαλείται ως κωδικοποιημένη προβολή της κυρίαρχης αστικής ιδεολογίας– πραγματοποιούνται κατά κύριο λόγο με βάση τις σκηνικές και δραματουργικές απαιτήσεις και συμβάσεις: τόσο η κατάργηση του χαρακτήρα του Τηλέμαχου, όσο και το γεγονός της άφιξης του Οδυσσέα απευθείας στο παλάτι (και της επικείμενης αναγνώρισής του πρώτα από την Ευρύκλεια) εξυπηρετούν πρωτίστως ανάγκες που αφορούν μια ευσύνοπτη πλοκή επικεντρωμένη στη συναισθηματική εξέλιξη (από την απώλεια στην ανάκτηση και πλήρωση) των δύο βασικών χαρακτήρων. Η ίδια ερμηνεία μπορεί να δοθεί και για την απουσία της Αθηνάς, γεγονός που ενόχλησε

⁴⁰ Ο Faure προφανώς έχει υπόψη του τη φράση του Οδυσσέα: «Σφάζετε όλους αυτούς τους ξένους!» [«Égorgez tous ces étrangers!»] (τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή).

⁴¹ Βλ. *ό.π.*, σ. 217, 218, 220.

ιδιαίτερα κατά την πρώτη παρουσίαση του έργου. Ο κριτικός Adolphe Boschot ήλπιζε να βρει στην *Πηνελόπη* μια πρότυπη απόδοση του ομηρικού έπους με βάση τις συμβάσεις του λυρικού δράματος του τέλους του 19^{ου} αιώνα:

Ο λιμπρετίστας, προκειμένου να μεταφέρει στη σκηνή την επιστροφή του Οδυσσέα, έπρεπε να πραγματοποιήσει ορισμένες αλλαγές. Φαίνεται πως δεν μπορούσε να τις αποφύγει όλες. Ωστόσο, δεν μπορούμε παρά να εκφράσουμε τη δυσaréσκειά μας για το σύνολο αυτών: ορισμένες από αυτές αλλοιώνουν ολοκληρωτικά τους χαρακτήρες και εν συνεχεία διαστρεβλώνουν την εξέλιξη της πλοκής. Ο χαρακτήρας του Τηλέμαχου καταργείται... έστω. Αλλά μια από τις συνέπειες είναι να έλθει η Πηνελόπη σε πρώτο πλάνο [...] Δεν υπάρχει η Αθηνά! [...] Σε ένα μουσικό δράμα, έχουμε την ανέλπιστα τύχη να συναντήσουμε θεούς, αλλά εδώ τους καταργούμε! Ποιο είναι τότε εδώ το δραματικό κίνητρο; Από ποιον προέρχεται η δράση; Ποιος την κατευθύνει και την καθιστά δυνατή;... Είναι η Αθηνά – Εδώ όμως την καταργούμε. [...] Η απουσία της Αθηνάς έχει αντίστοιχες συνέπειες και σε μουσικό επίπεδο. [...] [Η παρουσία της] Θα είχε τοποθετήσει το δράμα αυτό σε μια ανώτερη ατμόσφαιρα. [...] Ήδη στερημένο από το θεϊκό στοιχείο, το έργο επίσης στερείται και από [...] το νατουραλιστικό στοιχείο. Ούτε ουρανός, ούτε γη. Αλλά μεταξύ ουρανού και γης, εμποτισμένο από συναισθηματικές ονειροπολήσεις, το έργο κινείται μέσα σε μια συμβατική πλοκή.⁴²

Είναι φανερό ότι ο εν λόγω κριτικός αναζητούσε το πρότυπο της ελληνικής αρχαιότητας έτσι όπως αυτό καλλιεργήθηκε και προβλήθηκε από το επίσημο ακαδημαϊκό πνεύμα. Η προβολή της Πηνελόπης σε πρώτο πλάνο όχι μόνο δεν αποτελεί ψεγάδι του λιμπρέτου, αλλά συνιστά μια σαφής πρόθεση των δημιουργών. Σχετικώς με την απουσία των θεών, πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή είναι φαινομενική, καθώς οι ίδιοι κάνουν αισθητή την παρουσία τους, χωρίς να εμφανίζονται. Στην πραγματικότητα, η επιστροφή του Οδυσσέα, καθώς και η εκδίκησή του, υποκινούνται και υποστηρίζονται από τους θεούς οι οποίοι ενσαρκώνουν τη δύναμη της αγάπης και της πίστης, αλλά και τις έννοιες της τάξης και του δικαίου. Η Πηνελόπη αναφέρεται στην «οργή των θεών που πλανάται» πάνω στους μνηστήρες (τρίτη πράξη, πέμπτη σκηνή), ενώ αργότερα στην ίδια σκηνή, ο Εύμαιος επιβεβαιώνει ότι ο Οδυσσέας διαθέτει μια «θεία δύναμη» με την οποία θα εξοντώσει τους μνηστήρες. Δεν είναι

⁴² Adolphe Boschot, «Pénélope», *L'écho de Paris*, 11 Μαΐου 1913, σ. 4.

τυχαίο ότι ο Faure απέδωσε, όπως διαπιστώσαμε, την υπολανθάνουσα φύση τους μέσω ενός θέματος το οποίο στερείται μελωδικής και αρμονικής υπόστασης, καθιστώντας το περισσότερο ένα μοτίβο με ρευστό ρυθμικό χαρακτήρα. Αυτό που ωστόσο πρέπει να σημειωθεί, είναι η προβολή της κυρίαρχης μορφής του Δία. Στο λιμπρέτο, ο Δίας κινεί το νήμα της ιστορίας, σε αυτόν εναπόκειται η επιστροφή του Οδυσσέα, ενώ εκείνος εξυμνείται στο τέλος για την αίσια κατάληξη και την απόδοση δικαιοσύνης. Εδώ, μπορούμε να υιοθετήσουμε την κριτική θεώρηση του Faure και να διαπιστώσουμε την μεταφορά των κοινωνικών προτύπων –και συγκεκριμένα του ρόλου που όφειλε να έχει το γυναικείο φύλο– από τη γαλλική αστική τάξη των αρχών του 20^{ου} αιώνα στο λιμπρέτο του Fauchois. Είναι χαρακτηριστικό ότι η μόνη αναφορά στην Αθηνά πραγματοποιείται στην εξής δήλωση της Πηνελόπης: «Η Αθηνά τον προστατεύει και εάν ο Δίας το αποφασίσει, / ο Οδυσσέας, απόψε κιόλας, θα εμφανιστεί μεγαλοπρεπώς!» [«Minerve le protège et si Zeus le décide, / Ulysse, ce soir même apparaîtra, splendide!»].⁴³ Είναι προφανές ότι ο ρόλος της Αθηνάς αφορούσε περισσότερο την προστασία του Οδυσσέα, παραπέμποντας σε μια εικόνα μητρικής θαλπωρής, ενώ αντίθετα, η δυναμική φύση του Δία καθόριζε την τύχη του ήρωα και την πλοκή του δράματος.

Ως εκ τούτου, το δραματικό κίνητρο στο λιμπρέτο του Fauchois βρίσκεται στην ίδια την απουσία του Οδυσσέα, καθώς και στην υποβοηθούμενη από τους θεούς επιστροφή και εκδίκησή του. Ο Steven Huebner υποστηρίζει ότι «κανένας από τους χαρακτήρες δεν υφίσταται κάποια κρίση συνείδησης» και εντοπίζει την ουσία του δράματος στη «σταδιακή επανένταξη του Οδυσσέα στο οικείο του περιβάλλον».⁴⁴ Μια ενδελεχής θεώρηση όμως αποκαλύπτει ότι οι περισσότεροι χαρακτήρες του δράματος δεν είναι συμφιλιωμένοι με το περιβάλλον τους και βρίσκονται σε μια κατάσταση αναμονής: οι υπηρέτριες ονειρεύονται μian άλλη ζωή (πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή), ενώ ενδόμυχα ευελπιστούν ότι ένας μνηστήρας στη θέση του Οδυσσέα ίσως τους εξασφάλιζε καλύτερο μέλλον· οι ανυπόμονοι μνηστήρες ονειρεύονται τον θρόνο και την αγάπη της Πηνελόπης (πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή), ενώ η ηρωίδα βρίσκεται σε μια διαρκή ονειροπόληση του συζύγου της. Στην πραγματικότητα, η πηγή αυτής της ανισορροπίας και της μετέωρης κατάστασης είναι η απουσία του Οδυσσέα· η εμφάνισή του ήδη από το μέσον της πρώτης πράξης (πέμπτη σκηνή) τροφοδοτεί υπογείως τη δράση προς δύο παράλληλες κατευθύνσεις:

⁴³ Πρώτη πράξη, τέταρτη σκηνή.

⁴⁴ Steven Huebner, *ό.π.*, σ. 207.

προς τη στιγμή της επιλογής της Πηνελόπης ενός εκ των μνηστήρων και ταυτόχρονα προς την εκδίκηση του Οδυσσέα. Όλα τα ενδιαμέσως στάδια αποτελούν μια εξαιρετικά λεπτοφυή σκιαγράφηση της συναισθηματικής εξέλιξης των χαρακτήρων, αλλά και μια πίστωση χρόνου ώστε να επιβεβαιωθεί και να νομιμοποιηθεί η τελική κάθαρση: αφενός, επιβεβαίωση της ακλόνητης πίστης και της αγάπης της Πηνελόπης, αφετέρου, επιβεβαίωση της απληστίας και της θρασύτητας των μνηστήρων.

Σε ένα κείμενο αφιερωμένο στην *Πηνελόπη*, ο γιος του συνθέτη εκθέτοντας τις απόψεις του σχετικά με την ελληνικότητα του έργου, δεν απομακρυνόταν ιδιαίτερα από τις βασικές έννοιες που έθιξε αργότερα ο Kœchlin. Ο Fauré-Fremiet χρησιμοποιεί τον όρο «κλασικός» αναφερόμενος, τόσο στη θεματολογία του έργου, όσο και στις εγγενείς αρετές της μουσικής.⁴⁵ Επιθυμώντας ο ίδιος να προσδιορίσει την ιδιαίτερη πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στον Fauré, τοποθέτησε την *Πηνελόπη* σε ένα μεσογειακό κλίμα εγγύτερο όμως στην προσφιλέστερη εικόνα των ακτών της Γαλλίας και της Ιταλίας. Η θεώρηση του Fauré αποφεύγει την «τραχύτητα» και την «αυχμηρότητα» του ελληνικού τοπίου, αγνοεί την «Ελλάδα των περιηγητών και των λογίων» και στρέφεται προς την εξιδανικευμένη πλάνη που καλλιέργησε η γαλλική φαντασίωση.⁴⁶ Από την πλευρά του, ο Paul Dukas εκτιμούσε πως η μουσική της *Πηνελόπης* αποκάλυπτε την Ελλάδα «του Verlaine και του Watteau», αποδίδοντας με αυτόν τον τρόπο στο έργο την αισθητική του γαλλικού 18^{ου} αιώνα και των *fêtes galantes*.⁴⁷

Υιοθετώντας μια συνολικότερη θεώρηση, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στην *Πηνελόπη* ο Fauré συνοψίζει τις κυρίαρχες τάσεις στην πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας που επικράτησαν στη γαλλική σκέψη και καλλιτεχνική δημιουργία από τα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Βασιζόμενος στην παράδοση του 19^{ου} αιώνα, αφενός, μέσα από το είδος του λυρικού δράματος και, αφετέρου, αφομοιώνοντας τη βαγκνερική τεχνική του leitmotiv, ο συνθέτης κινήθηκε με σύνεση προς μια κριτική ανακεφαλαίωση των παραμέτρων εκείνων που σχετίζονταν με τη προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Στην *Πηνελόπη* συνυπάρχουν η κλασική αρχαιότητα του επίσημου ακαδημαϊσμού, η ατμόσφαιρα των *fêtes galantes*, η ηδονιστική πρόσληψη της εποχής *fin de siècle*, αλλά και το πνεύμα του συμβολισμού.

⁴⁵ Philippe Fauré-Fremiet, «La genèse de Pénélope», *La Revue Musicale*, «Le Centenaire de Gabriel Fauré (1845-1945)», Philippe Fauré Frémiet & René Dumesnil, επιμ., Ιούνιος 1945, σ. 9.

⁴⁶ *Ο.π.*, σσ. 10, 11.

⁴⁷ Paul Dukas, «Pénélope de G. Fauré», *Écrits sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales, Παρίσι 1948, σσ. 646-647.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Fauré, δεν προσχωρεί ολοκληρωτικά σε κάποια από αυτές τις προσεγγίσεις, αλλά, υιοθετώντας ορισμένα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά, κατορθώνει να τις αφομοιώσει στην προσωπική του θεώρηση.

Εάν ο επίσημος ακαδημαϊσμός προέβαλλε, μέσα από το ιδανικό παράδειγμα της κλασικής αρχαιότητας, τις έννοιες της ευταξίας και του σεβασμού προς την καθεστηκυία τάξη, η επιστροφή του Οδυσσέα, έτσι όπως αυτή αποδόθηκε από τους δύο καλλιτέχνες, έφερε το αντίστοιχο ιδεολογικό και αισθητικό περιεχόμενο. Ο Fauré αναδεικνύει τις πτυχές αυτές χωρίς όμως να παρασύρεται σε κοινοτοπίες και μεγαλόστομες χειρονομίες, αλλά εφαρμόζοντας –όπως προέκυψε από την ανάλυση– τις αρχές της οικονομίας της λιτότητας και της διαύγειας. Ο Οδυσσέας, αλλά και ο αφανής Δίας, ενσαρκώνουν τη δύναμη της λογικής αλλά και του δικαίου το οποίο τελικώς υπερέχει και θριαμβεύει, επαναφέροντας την αρχική τάξη. Η διατονική αρμονία, αλλά και η συμβολική χρήση της ντο μείζονος αποτελούν δύο από τα πλέον χαρακτηριστικά μέσα προκειμένου να αποδοθούν οι έννοιες αυτές.

Αντίστοιχα, η συναισθηματική διάσταση του δράματος προβάλλεται μέσα από το εξευγενισμένο πνεύμα των *fêtes galantes*. Ολόκληρη η δεύτερη πράξη του έργου, διαποτισμένη από τη νυχτερινή ατμόσφαιρα, υπέβαλλε τους χαρακτήρες σε αυτό το μελαγχολικό κλίμα εσωστρέφειας. Ο Fauré και σε αυτή την περίπτωση δεν παραμένει στις γραφικότητες, καθώς τις χρησιμοποιεί ως αφετηρία προκειμένου να εισχωρήσει στον ιδιαίτερο ψυχισμό των δύο βασικών χαρακτήρων και να αποδώσει με τον καλύτερο τρόπο τις λεπτές συναισθηματικές τους μεταπτώσεις. Η εκλέπτυνση και η αβρότητα κατόπτριζε και νομιμοποιούσε την κοινωνική τους ανωτερότητα.

Από την άλλη πλευρά, η φιλήδονη φύση των μνηστήρων εκφράστηκε μέσα από το διαδεδομένο πλέον πρίσμα μιας αισθησιακής εικόνας του αρχαίου κόσμου: σε αυτή την περίπτωση η ευλύγιστη χρωματικότητα (άριες των μνηστήρων, σκηνές χορού) αποδίδει την επιθυμητή νωχέλεια, χωρίς όμως ακρότητες, αλλά διατηρώντας πάντα ένα βαθμό ευγένειας. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι εδώ οι Fauré και Fauchois δεν ηθικολογούν και δεν επιχειρούν να αποσιωπήσουν την αμιγώς ηδονιστική πτυχή του χαρακτήρα των μνηστήρων, γεγονός που ενόχλησε ιδιαίτερα τον Saint-Saëns: «Είναι απαράδεκτο οι μνηστήρες να χαριεντίζονται με τις υπηρέτριες υπό το βλέμμα της Πηνελόπης! Και υπάρχουν και άλλες ανάλογες

περιπτώσεις».⁴⁸ Η αντίδραση σε αυτό το σημείο του Saint-Saëns είναι χαρακτηριστική, καθώς κατοπτρίζει τα στοιχεία εκείνα που άρμοζαν περισσότερο στα πρότυπα της δικής του ακαδημαϊκής πρόσληψης. Δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος παραδεχόταν στον Charles Lecocq ότι προτιμούσε τον Fauré του *Προμηθέα* και ότι εάν η *Πηνελόπη* είχε γραφτεί πριν δέκα χρόνια θα αποτελούσε ένα αριστούργημα.⁴⁹ Η δυσaráσκεια του Saint-Saëns με αρκετές παραμέτρους του έργου καταδεικνύει τη διάσταση απόψεων που υπήρχε μεταξύ των δύο συνθετών σχετικώς με την προσέγγιση του εν λόγω θέματος. Η εξεζητημένη μεγαλοπρέπεια, οι πομπώδεις εκφράσεις και χειρονομίες, αλλά και η ακαδημαϊκώς ορθή μουσική γλώσσα αποτελούν στοιχεία εμφανώς μετριασμένα –αν όχι απόντα–, χάριν μιας περισσότερο απελευθερωμένης από στερεότυπα απόδοσης.

Ο Fauré απομακρύνεται από τα κατάλοιπα μιας ορθολογιστικής και θετικιστικής θεώρησης, συνάπτοντας παράλληλα σχέσεις με τις αναζητήσεις των συμβολιστών για το ρόλο του υποσυνείδητου στην ανθρώπινη συμπεριφορά και έκφραση. Οι διορατικές ικανότητες της Πηνελόπης και η ονειρική ατμόσφαιρα που κυριαρχούσε σε αρκετά σημεία του δράματος αποτελούν στοιχεία τα οποία λειτουργούσαν καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης προσέδωσε βάθος στους χαρακτήρες, αποφεύγοντας κατά το δυνατόν τις μελοδραματικές κοινοτοπίες στις οποίες συχνά παρέπεμπε το κείμενο του Fauchois.⁵⁰ Η χρήση μιας περισσότερο εκλεπτυσμένης μουσικής γλώσσας, η ρευστότητα της αρμονικής και ρυθμικής παραμέτρου, η μετέωρη αίσθηση της φωνητικής γραφής, αποτελούν στοιχεία που κατοπτρίζουν ακριβώς αυτή την διείσδυση στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής και τη μυθική ατμόσφαιρα που δημιουργείται από την ανεκδήλωτη θεία παρουσία.

⁴⁸ Επιστολή του Saint-Saëns στον Fauré (12 Μαρτίου 1913) βλ. υποσημείωση 21. Ο Saint-Saëns αναφέρεται σε ένα σημείο στο τέλος της πέμπτης σκηνής στην πρώτη πράξη, όπου οι μνηστήρες ανταλλάσσουν φιλιά με τις υπηρέτριες.

⁴⁹ Επιστολή του Saint-Saëns στον Charles Lecocq (12 Μαρτίου 1913), βλ. υποσημείωση 29.

⁵⁰ Σε αυτό το σημείο, είναι ενδιαφέρον να αναφερθεί ότι ο Fauchois ενεπλάκη λίγα χρόνια αργότερα (1915) στη δημιουργία ενός άλλου λυρικού έργου, το *Nausicaa* [*Ναυσικά*] του Reynaldo Hahn. Εδώ ο Fauchois, βασιζόμενος στην έκτη ραψωδία της *Οδύσσειας*, θέτει σε δοκιμασία τη συζυγική πίστη του Οδυσσέα: εάν υποκύψει στη γοητεία της Ναυσικάς, ο ίδιος δεν θα επιστρέψει ποτέ στην Ιθάκη. Τελικά, ο Οδυσσέας, κατόπιν της παρεμβολής της Αθηνάς, αποφασίζει να φύγει από το νησί των Φαιάκων, και να επακολουθήσει η οδυνηρή σκηνή αποχωρισμού με τη Ναυσικά. Όπως ήταν αναμενόμενο, το έργο αυτό (παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 13 Απριλίου 1915 στην Opéra-Comique) θεωρήθηκε, όχι άδικα, ένα κακέκτυπο της *Πηνελόπης* που συγκέντρωνε όλες τις κοινοτοπίες του λυρικού μελοδράματος.

Σε αυτό το σημείο, αξίζει να σημειωθεί το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έδειξε ο Fauré για την ποίηση του βέλγου συμβολιστή Charles Van Lerberghe (1861-1907) και το οποίο εκδηλώθηκε μέσα από τους δύο κύκλους τραγουδιών *La chanson d'Ève* και *Le Jardin clos* γραμμένους το 1906 και 1914 αντίστοιχα. Σε αυτούς τους δύο κύκλους καταγράφονται, όχι μόνο η εξέλιξη της ποιητικής ευαισθησίας του συνθέτη, αλλά και η αντίστοιχη ωρίμανση του μουσικού του ιδιώματος. Ανταποκρινόμενος στις μυστικιστικές και πανθεϊστικές οπτασίες του Lerberghe, ο Fauré ανέπτυξε τις τεχνικές εκείνες –τις οποίες εντοπίσαμε και στην *Πηνελόπη*– που αντανakλούσαν το κατεξοχήν συμβολιστικό πνεύμα της ποίησης. Στο πλαίσιο αυτό, το ιδιαίτερα πυκνό και περίπλοκο αρμονικό ιδίωμα, η λιτή, σχεδόν απογυμνωμένη, υφή της πιανιστικής γραφής, καθώς και η ρευστότητα της φωνητικής γραφής που άγγιζε τα όρια της απαγγελίας, λειτουργούσαν καταλυτικά προς αυτή την κατεύθυνση. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι αναζητήσεις του Fauré συμπίπτουν με αυτές που εκδήλωνε την ίδια περίοδο ο Kœchlin κατά την μελοποίηση των ποιημάτων του Albert Samain.⁵¹ Σε αυτούς τους δύο κύκλους ποιημάτων μπορούμε να εντοπίσουμε την, σύμφωνα με τη θεώρηση του Kœchlin, παγανιστική στάση του καλλιτέχνη, δηλαδή την έκφραση των ανθρώπινων αγωνιών μπροστά στο άπειρο και στο άγνωστο της φύσης και τη συγχώνευση του ιδίου με το μυστηριακό της χαρακτήρα. Μεταξύ των ποιημάτων του Lerberghe, στο πέμπτο ποίημα του κύκλου *Le Jardin clos* με τίτλο «Dans la nymphée» [«Εντός του νυμφαίου»] πραγματοποιείται μια νύξη στον κόσμο της αρχαιότητας μέσα από την ονειρική θεώρηση μιας νεκροφανούς νύμφης. Ο στατικός χαρακτήρας της συγχωρδιακής γραφής και η πυκνή εναλλαγή του αρμονικού περιβάλλοντος κατοπτρίζουν το πένθιμο κλίμα του ποιήματος. Σε ένα ανάλογο πνεύμα, η ποίηση της Renée de Brimont (1886-1943) αναπολούσε τον χαμένο παγανιστικό κόσμο των εκλεπτυσμένων αισθήσεων και απολαύσεων. Η ποιητική συλλογή *Mirages* –την οποία ο συνθέτης μελοποίησε το 1919– κινείται στη σφαίρα ενός φιλοσοφικού πεσιμισμού, κάνοντας όμως σαφείς αναφορές στη γυναικεία ομοφυλοφιλία.⁵² Το ποίημα με τον εύγλωττο τίτλο «Reflets dans l'eau», καθώς και το

⁵¹ Σχετικώς με τις μελοποιήσεις αυτές βλ. το κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin», σσ. 305-321.

⁵² Πρόκειται φυσικά για μια όψιμη εκδήλωση του πνεύματος fin de siècle, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τη μελοποίηση των ποιημάτων, ο συνθέτης αποσιώπησε αρκετούς στίχους των οποίων οι εν λόγω νύξεις δεν θα γινόντουσαν δεκτές από την αστική ηθική της εποχής. Για τις περικοπές αυτές και για τον κύκλο τραγουδιών *Mirages* γενικότερα βλ. Jean-Michel Nectoux, *ό.π.*, σσ. 346-347, 442-447, αλλά και το εκτενέστερο άρθρο του Robert Orledge, «A Voyage of Discovery into Fauré's Song Cycle *Mirages*», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 334-367.

«Danseuse» ξεχωρίζουν για την αντίστοιχη θεώρηση ενός απολεσθέντος εξιδανικευμένου παρελθόντος. Ειδικότερα, το «Reflets dans l'eau» συνιστά, κατά την εκτίμησή μας, έναν απόηχο του «Le tombeau des naiades» του Pierre Louÿs (το τρίτο ποίημα που μελοποίησε ο Debussy στα *Trois chansons de Bilitis*), ήτοι ένας θρήνος για το τέλος του παγανιστικού κόσμου. Εδώ, η έννοια της αντανάκλασης στο νερό – μια κοινή εμμονή των συμβολιστών– καθιστά σχεδόν αυτονόητη την ρευστή γραφή και το ανάλογης φύσης αρμονικό ιδίωμα. Ωστόσο, στο ποίημα «Danseuse», ο Fauré επανέρχεται σε μια λιτή, σχεδόν ασκητική, γραφή παραθέτοντας ένα ρυθμικό οστινάτο που συνοδεύει τη χορεύτρια σε όλες τις «μάταιες» φιγούρες της. Εδώ ο Fauré πλησιάζει –ίσως όσο ποτέ άλλοτε– το πνεύμα της αρχαίας ελληνικής μουσικής, καθώς το εν λόγω μοτίβο διακρίνεται από τη μελισματική κίνηση μιας φωνής σε συνδυασμό με έναν ισοκράτη (λα), παραπέμποντας στο άκουσμα που ενδεχομένως είχε η αρχαία διάυλος.⁵³

Gabriel Fauré, *Mirages*, «Danseuse», μμ. 1-3.

Είναι αξιοσημείωτη η αξιοποίηση αυτού του μοτίβου από τον Fauré, ο οποίος μέσω αυτής της οριζόντιας γραφής δημιουργεί μια ψευδαίσθηση αρμονίας, προσεγγίζοντας περισσότερο την έννοια της συνήχησης και της πρωτογενούς ετεροφωνίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής:

⁵³ Ένα παράδειγμα συνήχησης από ένα είδος αρχαίας διαύλου δίνει ο Fétis: Βλ. François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σσ. 359-360.

[Andantino. h = 63]

Gabriel Fauré, *Mirages*, «Danseuse», μμ. 11-14.

Κατά την κοινή πρακτική, η αναφορά στον αυλό («Χόρεψε, χόρεψε στο μέλος του κοίλου αυλού μου», «Danse, danse au chant de ma flûte creuse») αποδίδεται μέσω μιας χρωματικά κατιούσας μελωδικής γραμμής, ενταγμένης όμως στο ρυθμικό οστινάτο το οποίο κυριαρχεί σε όλο το τραγούδι:

[Andantino. h = 63]

Gabriel Fauré, *Mirages*, «Danseuse», μμ. 45-48.

Η ιδιαιτερότητα αυτού του χορού έγκειται στη δημιουργία της εντύπωσης μιας χορεύτριας η οποία εκτελεί φιγούρες παραμένοντας όμως στάσιμη, παραπέμποντας στις αντίστοιχες χορευτικές αναπαραστάσεις που συναντάμε στα αρχαία αγγεία. Το εν λόγω τραγούδι αποτελεί ένα αξεπέραστο δείγμα της ιδιοφυΐας του Fauré και μια αποθέωση του συναρπαστικού πνεύματος οικονομίας που είχε ο ίδιος εκδηλώσει ήδη στην *Πηνελόπη*.



Τόσο μέσα από την σύντομη αναφορά στους κύκλους τραγουδιών σε ποίηση Charles Van Lerberghe και Renée de Brimont, όσο και μέσα από την ανάλυση της *Πηνελόπης*, γίνεται καταληπτό ότι η «ελληνικότητα» του Fauré εντάσσεται σε γενικές γραμμές στο ευρύτερο ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο που διαμορφώθηκε για την πρόσληψη του αρχαίου κόσμου από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Παραμένοντας αποστασιοποιημένος από τα ρεύματα της εποχής του, ο συνθέτης ανακεφαλαιώνει τις βασικές πτυχές αυτής της πολυεπίπεδης πρόσληψης, χωρίς όμως να κλονίζει τις βάσεις πάνω στις οποίες αυτή καλλιεργήθηκε και εδραιώθηκε. Η αρχαιότητα για τον Fauré εξακολουθούσε να αποτελεί μια χρυσή εποχή όπου κυριαρχούσε η εκλεπτυσμένη και γαλήνια ομορφιά, τα ευγενή αισθήματα και η αρμονική συνύπαρξη λογικής και ευαισθησίας. Ιδιαίτερα στην *Πηνελόπη*, ο συνθέτης αποφεύγει συνειδητά –και λόγω της καλλιτεχνικής του ιδιοσυγκρασίας– εξωστρεφείς και ακραίες εκδηλώσεις, όπως αυτές που σημειώνονται στις δύο όπερες του Richard Strauss *Σαλώμη* και *Ηλέκτρα* γραμμένες μερικά χρόνια νωρίτερα. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος αφομοίωσε, εξισορρόπησε και, έως ένα βαθμό, συμφιλίωσε στο έργο αυτό τις διαφορετικής υφής προσεγγίσεις του αρχαίου κόσμου συνιστά, κατά την εκτίμησή μας, την πεμπτουσία της ελληνικότητάς του, καθώς και ένα μάθημα σύνεσης και αυτοσυγκράτησης το οποίο αξιοποίησαν αργότερα ο Satie (στον *Σωκράτης*), αλλά και ο Jean Cocteau μέσα από το ανατρεπτικό και κριτικό του βλέμμα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Είναι αυτονόητο ότι ένα εξαιρετικά σύνθετο ζήτημα με πολλές και ποικίλες διαστάσεις, όπως η πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας και συγκεκριμένα της μουσικής σύνθεσης, μπορεί να προσεγγιστεί από διαφορετικές οπτικές γωνίες και να αποτελέσει μια ανεξάντλητη πηγή προβληματισμού μέσα από τη διερεύνηση των επιμέρους πτυχών του.

Στην παρούσα διατριβή το ερευνητικό ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στη μελέτη του θέματος αυτού κατά το χρονικό διάστημα 1900-1918, έχοντας ως βασικό –αλλά όχι αποκλειστικό– κατευθυντήριο άξονα την παράλληλη εξέταση του εν λόγω φαινομένου στη λογοτεχνία εκείνης της εποχής. Χωρίς να αγνοούνται ή να υποβαθμίζονται επιμέρους ζητήματα που ανακύπτουν, η προβληματική που εκτέθηκε έδωσε ένα σημαντικό βάρος, αφενός, στο ρόλο που έπαιξαν τα λογοτεχνικά ρεύματα –ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα– στη διαμόρφωση μιας πολυδιάστατης εικόνας του αρχαίου κόσμου, αφετέρου, στην αντανάκλαση αυτής της προσέγγισης στη μουσική δημιουργία. Ως εκ τούτου, στην παρούσα μελέτη ακολουθήθηκε ένα χρονογραφικό πνεύμα προκειμένου να αναδειχθεί η εξελικτική πορεία του φαινομένου αυτού, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη τις επιμέρους παραμέτρους που αφορούν το ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο εντός του οποίου αυτό εκδηλώνεται. Υπό το πρίσμα αυτό, επιλέχθηκαν αντιπροσωπευτικά για την εκάστοτε τάση μουσικά έργα, η ανάλυση των οποίων πραγματοποιήθηκε με βάση την ανίχνευση και την αποκωδικοποίηση των δηλωτικών εκείνων στοιχείων που συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με την πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπεται μια συνολικότερη θεώρηση του ζητήματος στην οποία αξιολογείται ο ρόλος της ιδιαίτερης σε κάθε περίπτωση προσέγγισης. Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή με την ανάλυση και τη συνεκτίμηση όλων των παραμέτρων που εγγίζουν το πολύπλευρο ζήτημα της πρόσληψης, καθίσταται εφικτή μια ασφαλής εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με τη φύση και την εκδήλωση του φαινομένου αυτού στη μουσική δημιουργία.

Εξέχοντα ρόλο στη διαμόρφωση μιας εικόνας της ελληνικής αρχαιότητας με ιδεολογικές, πολιτικές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές διαστάσεις έπαιξε αναμφισβήτητα το κίνημα του φιλελληνισμού. Όπως διαπιστώσαμε, η όλη εξέλιξη

του αντανakλούσε τη διαδρομή από την τυφλή εξιδανίκευση έως την πλήρη απομυθοποίηση, διατηρώντας όμως τη διαχρονικότητα των αρχαιοελληνικών πνευματικών αξιών άθικτη. Τόσο ο φιλελληνισμός, όσο και το αντίθετό του ο μισελληνισμός λειτούργησαν καταλυτικά στη διαμόρφωση ενός πλαισίου συζήτησης αλλά και έντονων διαμαχών γύρω από την ελληνική αρχαιότητα και τη σημασία της για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Η έξαρση της επιστημονικής έρευνας (στην αρχαιολογία αλλά και γενικότερα στις κλασικές σπουδές) και το πλήθος των εντύπων που εκδόθηκαν σε αυτόν τον τομέα αποτελούν την ισχυρότερη απόδειξη αυτής της τάσης. Αν και σε καλλιτεχνικό επίπεδο, το γαλλικό φιλελληνικό κίνημα εμπεριείχε συχνά τα στοιχεία του στόμφου και της υπερβολής, έπαιξε ωστόσο σημαντικό ρόλο στην ενίσχυση των δεσμών μεταξύ των δύο χωρών και στην εδραίωση στη γαλλική συλλογική συνείδηση των λατινογενών πολιτισμικών της ριζών. Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, η ανάγκη για μια ρεαλιστική προσέγγιση, μακριά από τις ρομαντικές υπερβολές, τις εξιδανικεύσεις και τις «εξωτικές» παραπομπές, οδήγησε τους λογίους προς μια ψύχραιμη και αντικειμενική θεώρηση του αρχαίου κόσμου, προκειμένου να αναδειχθεί αυτή η εξέχουσα σημασία της πολιτιστικής του κληρονομιάς.

Για τον πολυτάραχο γαλλικό 19^ο αιώνα η ελληνική αρχαιότητα αποτέλεσε ένα σταθερό σημείο αναφοράς, ένα πολιτικό και κοινωνικό πρότυπο, αλλά και ένα καταφύγιο από τις ποικίλες απειλές της σύγχρονης ιστορίας. Ως εκ τούτου, ήταν αναπόφευκτο η επιστημονική αυτή προσέγγιση να μην συμπορεύεται πάντα με το πνεύμα της εποχής, καθώς η βαθιά καταγραμμένη στη συλλογική συνείδηση εικόνα μιας χιμαιρικής Ελλάδας, συνιστούσε ένα αθάνατο πρότυπο το οποίο ερμηνευόταν ποικιλοτρόπως. Κοινός παρονομαστής αποτέλεσε η προβολή μιας φιλειρηνικής και γαλήνιας αρχαιότητας η οποία θα μπορούσε να συνεισφέρει στην αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων και των σύγχρονων ιστορικών κρίσεων. Η ραγδαία εκβιομηχάνιση, οι στρατιωτικές επιχειρήσεις και η πτώση των ηθικών αξιών ενέτειναν μεταξύ άλλων την ανασφάλεια και την αβεβαιότητα της κυρίαρχης αστικής τάξης, η οποία κατέφευγε σε μια ωραιοποιημένη παγανιστική αρχαιότητα προκειμένου να αντλήσει τα απολεσθέντα πρότυπα ομορφιάς και να επανακτήσει τη χαμένη της αθωότητα. Αντίστοιχα, η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων, ως αντίδραση στην άκρατη και απάνθρωπη εξέλιξη, προέβαλλε την πίστη στα ιδεώδη της ευγενούς άμιλλας και της ανθρωποκεντρικής προόδου.

Στο πλαίσιο αυτό, η εξιδανίκευση της ελληνικής αρχαιότητας αποτέλεσε μια πνευματική διεργασία με δύο βασικές παραμέτρους οι οποίες σε ορισμένες

περιπτώσεις εφάπτονται: αυτή της επιλεκτικής κατανόησης ορισμένων πτυχών της σύμφωνα με το ιδεολογικό, πολιτισμικό και καλλιτεχνικό πρότυπο που ο εκάστοτε φορέας αυτής της πρόσληψης επιθυμούσε να προβάλλει και αυτή της απόλυτης μυθοποίησής της προκειμένου να λειτουργήσει ως ένα παραδεισένιο καταφύγιο για τους πάσης φύσεως απογοητευμένους από τον σύγχρονο κόσμο αρχαιολάτρες. Και οι δύο αυτές παράμετροι πηγάζουν και διαμορφώνονται μέσα από ένα πλέγμα όπου κεντρικό ρόλο παίζουν η μονομερής θεώρηση, η επιλεκτική αλλοίωση και η επιφανειακή προσέγγιση βασικών πτυχών της ελληνικής αρχαιότητας.

Στον καλλιτεχνικό χώρο, το επίσημο ακαδημαϊκό πνεύμα έπαιξε καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα έναν αποφασιστικό ρόλο στην προβολή ενός εξιδανικευμένου προτύπου σύμφωνα με τις επιταγές και τα αισθητικά κριτήρια που όριζε η έννοια του κλασικού. Μια εύρωστη, εύτακτη, μεγαλειώδης, γαλήνια και αρμονική αρχαιότητα ευθυγραμμίστηκε με το αρτηριοσκληρωτικό πνεύμα και τον συντηρητισμό των επίσημων πολιτιστικών φορέων, ενσαρκώνοντας το υπέρτατο αισθητικό πρότυπο για κάθε καλλιτέχνη. Βασική λειτουργία αυτής της θεώρησης του αρχαίου κόσμου ήταν η –υπό το πρόσχημα της διατήρησης των αιώνιων κανόνων της κλασικής ομορφιάς– διαφύλαξη των ήδη εγκαθιδρυμένων ακαδημαϊκών αισθητικών αξιών από κάθε απόπειρα αμφισβήτησής τους. Προς την κατεύθυνση αυτή λειτούργησε καταλυτικά η εκούσια ή ακούσια σύγχυση με τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, η οποία είχε μεν κάποιες ιστορικές βάσεις σε μια ενιαία πρόσληψη του ελληνορωμαϊκού κόσμου, οδηγούσε δε σε μια ισοπεδωτική αντιμετώπιση των δύο αυτών πολιτισμών και κατά συνέπεια στην προβολή μιας αλλοιωμένης εικόνας της ελληνικής αρχαιότητας. Ποικίλα δείγματα αυτής της επίσημης πολιτικής εντοπίζονται τόσο στο χώρο της ζωγραφικής («prompiers»), όσο και σε αυτόν της μουσικής («Διαγωνισμός της Ρώμης») με κύριο χαρακτηριστικό την αποθέωση της ακαδημαϊκής αισθητικής και την ανακύκλωση παρωχημένων τεχνικών.

Παράλληλα, υποβοηθούμενη από το θετικιστικό πνεύμα της Τρίτης Δημοκρατίας, η επιστημονική πρόοδος στον τομέα της αρχαιολογίας γέννησε πολλές ελπίδες για μια πληρέστερη και πιο αντικειμενική κατανόηση του αρχαίου κόσμου. Ωστόσο, αυτό δεν είχε τον αντίστοιχο αντίκτυπο στις τέχνες, καθώς υποβάθμιζε το ρόλο της δημιουργικής φαντασίας και ευνοούσε την ανάπτυξη μιας στείρας σχολαστικότητας και απομίμησης των αρχαίων προτύπων. Ως εκ τούτου, η άλλη όψη του επίσημου ακαδημαϊσμού εκφράστηκε μέσα από την αναγωγή σε αισθητικό δόγμα μιας μορφοπλαστικού τύπου αρχαιολογικής πιστότητας, καθώς και μιας άκριτης

υιοθέτησης των αρχαίων αισθητικών κανόνων στο πλαίσιο της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η τεράστια απήχηση και η βαθιά επιρροή του ακαδημαϊκού πνεύματος είναι εύκολα διακριτές μέσα από τις ποικίλες εκδηλώσεις του στο χώρο της λόγιας μουσικής των τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα. Επιφανέστερη μορφή η οποία υπηρέτησε με ζήλο το πολιτικό καθεστώς της Τρίτης Δημοκρατίας, ο Camille Saint-Saëns αποθέωσε μέσα από τα έργα του την επίσημη εξιδανίκευση του αρχαίου κόσμου. Η ανάγνωση των μύθων με βάση τα σύγχρονα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα, η προβολή μιας, εμποτισμένης από το θετικιστικό πνεύμα της εποχής, ψυχρής και ορθολογιστικής αρχαιότητας, αλλά κυρίως η κατεξοχήν συντηρητική του στάση απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία αποτελούν ισχυρές ενδείξεις που τον εντάσσουν στο πεδίο της ευρύτερης ακαδημαϊκής προσέγγισης.

Μια παρόμοια κατάσταση κυριαρχούσε γενικότερα στο χώρο των σκηνικών θεαμάτων (όπερα, μπαλέτο, θέατρο), όπου η συντριπτική πλειοψηφία των αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα ανακύκλωνε τα στερεότυπα του παρελθόντος. Τόσο ο ασφυκτικός κρατικός έλεγχος, όσο και το πνεύμα εμπορικότητας που όφειλε να λαμβάνει υπόψη τις απαιτήσεις του κοινού, έπαιζαν έναν αποφασιστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση. Η «ψυχαγωγική» λειτουργία που όφειλε να έχει η μουσική στις θεατρικές παραστάσεις, η αλλοίωση των μυθολογικών αναφορών μέσα από ιστορικές ανακρίβειες, ανάμιξη διαφόρων μυθολογικών παραδόσεων και εισαγωγή μελοδραματικών στοιχείων, στον ευρύτερο χώρο της όπερας, αποτελούν ορισμένες από τις εκφάνσεις μιας διακοσμητικού τύπου αρχαιότητας προσφιλής στην κυρίαρχη ακαδημαϊκή αντίληψη. Ακόμη και όταν οι πρωτοποριακές θεωρίες του Wagner κατέκλυσαν το Παρίσι στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, δεν αποφεύχθηκε μια προβληματική αφομοίωσή τους, με αποτέλεσμα την παραγωγή πολλών κακέκτυπων των βαγκνερικών μουσικών δραμάτων, σε αρκετά από τα οποία η επιφανειακή προσέγγιση των αρχαιοελληνικών αναφορών έπαιζε σημαντικό ρόλο. Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτό που προβαλλόταν ως «ορθή» απόδοση του αρχαιοελληνικού πνεύματος περιοριζόταν σε μια αρχαιολογικής φύσεως πιστότητα στα σκηνικά και στα κοστούμια, ενώ στον τομέα της μουσικής έπρεπε να εφαρμοστούν οι αρχές της απλότητας, της λιτότητας και της διαύγειας, έτσι όπως αυτές ερμηνεύονταν από την κλασικότερη οπτική του μουσικού ακαδημαϊσμού. Παράλληλα, η ανακαίνιση και ανακατασκευή –με τη σθεναρή κρατική επιχορήγηση– αρχαίων ρωμαϊκών θεάτρων σε διάφορες πόλεις του γαλλικού νότου και η οργάνωση

μουσικών και θεατρικών παραστάσεων εμπεριείχε μηνύματα με έναν ισχυρό συμβολισμό –όχι χωρίς μια εθνικιστική χροιά– που αφορούσαν την επανάκτηση και προβολή των λατινογενών αξιών του γαλλικού πολιτισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι οι θεσμοί που καθιερώθηκαν και επέζησαν για αρκετά χρόνια σε ορισμένες περιοχές άντλησαν το ιδεολογικό τους περιεχόμενο από τις αντίστοιχες γιορτές της ελληνικής αρχαιότητας, χωρίς να αποφεύγονται κατά συνέπεια οι διάφορες ατυχείς μορφολογικού τύπου απομιμήσεις του αρχαιοελληνικού δράματος. Ως εκ τούτου, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η σχέση των παραστάσεων που ανέβαιναν στις πόλεις του γαλλικού νότου με τις αντίστοιχες που πραγματοποιούνταν στην αρχαία Ελλάδα, ήταν αντίστοιχη με αυτή που υπήρχε ανάμεσα στους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες με το αρχικό πρότυπο που ο Pierre de Coubertin επιθυμούσε να αναβιώσει.

Σε ένα αντίστοιχο επίπεδο, η μουσικολογική έρευνα εκείνης της εποχής –με εξέχον παράδειγμα την πραγματεία του Gevaert– ενίσχυε την πεποίθηση ότι η αρχαία ελληνική μουσική –αν και σαφώς αποξενωμένη από τη σύγχρονη μουσική θεωρία– στηριζόταν σε ανάλογα αισθητικά αξιώματα. Η αναζήτηση ενός αντίστοιχου κάλλους στη μουσική με αυτό που διέκρινε την αρχαιοελληνική τέχνη –και κυρίως την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική– αποτέλεσε, όχι μόνο ένας ουτοπικός στόχος για τη σύγχρονη μουσική δημιουργία, αλλά και μια εμμονή των ακαδημαϊκών αρχαιολατρών οι οποίοι επιδίωκαν με κάθε μέσο την επιβεβαίωση και νομιμοποίηση των αισθητικών τους προκαταλήψεων. Η αξιοποίηση των έως τότε ανακαλυφθέντων λειψάνων αρχαίας ελληνικής μουσικής στη σύγχρονη μουσική σύνθεση αποτέλεσε μια από τις πιο χαρακτηριστικές εκδηλώσεις αυτής της μάταιης φιλοδοξίας. Η σκηνική μουσική που έγραψε ο Saint-Saëns για την *Αντιγόνη* (1893) αναδεικνύει, παρά τις σοβαρές προθέσεις της, το αδιέξοδο αυτής της επιστημονικής σχολαστικότητας, αλλά και την ασυμβατότητα των δύο μουσικών παραδόσεων. Η προσφυγή του ιδίου στις τεχνικές του μουσικού μπαρόκ και του κλασικισμού συνιστά μια παραδοχή ελλιπούς γνώσης και επιφανειακής αντιμετώπισης της αρχαίας ελληνικής μουσικής και ταυτόχρονα μια απεγνωσμένη προσπάθεια επιβολής αισθητικών και τεχνικών συναφειών.

Θύμα αυτής της εκούσιας δημιουργίας στενών δεσμών με το ένδοξο παρελθόν υπήρξαν επίσης οι αρχαιοελληνικοί τρόποι, των οποίων η αφομοίωση στο δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα αποτέλεσε μια επίπονη και έως ένα βαθμό αντιφατική διαδικασία. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, το ζήτημα μιας εκ νέου αξιοποίησής τους τέθηκε μέσω της αναβίωσης του γρηγοριανού μέλους και της

ανακάλυψης της ευρωπαϊκής δημοτικής μουσικής. Το ιδεολογικό βάρος που έφεραν οι δύο αυτές παραδόσεις άρμοζε με το αισθητικό πλαίσιο στο οποίο η αρχαία ελληνική μουσική είχε ενταχθεί. Αυτό καθοριζόταν, αφενός, από τη θρησκευτική υπόσταση του γρηγοριανού μέλους, αφετέρου, από την αρχαϊκή απλοϊκότητα και την, απαλλαγμένη από τη ρομαντικού τύπου συναισθηματικότητα, πηγαία ανθρώπινη έκφραση του δημοτικού τραγουδιού. Ωστόσο, η επιφανειακή προσέγγιση του περίπλοκου ζητήματος της τροπικότητας από μια σημαντική μερίδα συνθετών εκείνης της εποχής –με κυρίαρχο παράδειγμα τον Saint-Saëns– αποτέλεσε ένα αναπόφευκτο φαινόμενο με δύο βασικά χαρακτηριστικά: σε τεχνικό επίπεδο, οι τρόποι εναρμονίζονταν με βάση το δίδυμο μείζονα-ελάσσονα, ενώ αντιμετωπιζόνταν ως κατ' ουσίαν μελωδικό στοιχείο, γεγονός που σε αισθητικό επίπεδο η χρήση τους παρέπεμπε άμεσα στην έννοια του «εξωτισμού». Η χρήση τροπικών μελωδιών, ως δηλωτικό σημάδι «ελληνικότητας», εντασσόταν σε ένα πλέγμα «γραφικών» αναφορών σε εξωευρωπαϊκούς μουσικούς πολιτισμούς, ιδιαίτερα δημοφιλείς με αφορμή τις Διεθνείς Εκθέσεις που διοργανώθηκαν στο Παρίσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αλλά και το γενικότερα αυξανόμενο ενδιαφέρον στον τομέα της εθνολογίας. Ως εκ τούτου, κατά έναν παράδοξο –αλλά όχι ανεξήγητο– τρόπο, η ελληνική αρχαιότητα αποκτούσε μια διττή υπόσταση: ως πηγή και σύμβολο του ευρωπαϊκού πολιτισμού και ως μια απόμακρη γεωγραφικά και χρονικά εποχή τοποθετημένη σε μια όχι αυστηρά προσδιορισμένη Ανατολή. Προτάσσοντας την (υποτιθέμενη) αυθεντικότητα που εμπεριείχε η τροπικότητα ως ιδεολογικό πρόσχημα, ο μουσικός ακαδημαϊσμός χρησιμοποίησε μια παραφθορά των αρχαιοελληνικών τρόπων ως εργαλείο ανακύκλωσης των στερεότυπων άμεσα συνδεδεμένων με μια «αλλότρια» αλλά ταυτόχρονα οικεία αρχαιότητα.

Είναι φανερό ότι η θεώρηση του αρχαίου ελληνικού κόσμου ήταν καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα άμεσα και ποικιλοτρόπως συνυφασμένη με τον ακαδημαϊκό χώρο. Εύλογα, οποιαδήποτε απόπειρα εναλλακτικής –αν όχι πρωτοποριακής– προσέγγισης ήταν αδιανόητη, καθώς θα κλόνιζε ένα ολόκληρο οικοδόμημα εγκαθιδρυμένων αξιών και αδιαμφισβήτητων αισθητικών προτύπων. Ωστόσο, ο χώρος της λογοτεχνίας και ειδικότερα της ποίησης παρείχε τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να αναπτύξει τη δημιουργική του φαντασία και να προτείνει μια νέα θεώρηση του αρχαίου κόσμου, χωρίς απαραίτητα να έρχεται πάντα σε πλήρη σύγκρουση με τα ακαδημαϊκά πρότυπα. Αυτή η, άλλες φορές λιγότερο κι άλλες περισσότερο, συγκαλυμμένη νέα προσέγγιση εκδηλώθηκε ήδη από τα μέσα του 19^{ου}

αιώνα με το κίνημα του παρνασσισμού, βασικό αισθητικό αξίωμα του οποίου ήταν η προσφυγή σε μια θρησκευτική εξύμνηση του αρχαιοελληνικού κάλλους και σε μια πανθεϊστική –ιδιαίτερα στον Leconte de Lisle– κοσμοθεωρία. Παράλληλα, απέναντι στις απόμακρες και αυστηρές μυθικές φιγούρες του επίσημου ακαδημαϊσμού, ο παρνασσισμός ανέδειξε μια προσφιλέστερη πτυχή του αρχαίου κόσμου, μια πιο ευλύγιστη θεώρηση του αρχαίου παγανισμού, μέσω της εξύμνησης μιας – επικαλούμενης τα πρότυπα των αρχαίων– επικούρειας στάσης ζωής. Αν και ο παρνασσισμός εγκλωβίστηκε σε έναν στείο και στομφώδη φορμαλισμό ο οποίος σύντομα θεωρήθηκε παρωχημένος, ωστόσο, μέσα από τη ψυχρή και αποστασιοποιημένη του θεώρηση, κατάφερε να απαγκιστρώσει την ελληνική αρχαιότητα από τη συναισθηματική προσέγγιση των ρομαντικών και από τις συνεπαγόμενες αλλοιώσεις της.

Αντίστοιχα, το ρεύμα του συμβολισμού ήλθε σε μια σαφέστερη ρήξη με τα καθιερωμένα πρότυπα και πρότεινε μια ουσιαστικότερη προσέγγιση του αρχαίου πνεύματος. Θέλοντας να ξεπεράσει τη φορμαλιστικού τύπου αρχαιολατρία των παρνασσιστών, το κίνημα αυτό επεδίωξε να διεισδύσει στην αθέατη πλευρά του αρχαίου κόσμου και να αντλήσει νέα αισθητικά αξιώματα και εμπειρίες. Οι φιλοσοφικές αναζητήσεις των συμβολιστών προσανατολίστηκαν στις μυστικιστικές πτυχές των αρχαίων μύθων προκειμένου να λειτουργήσουν ως μια ζωογόνος δύναμη στην καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ παράλληλα, το ενδιαφέρον τους επεκτάθηκε και στη λεγόμενη ελληνιστική εποχή, καθώς και σε άλλους αρχαίους πολιτισμούς της Ανατολής. Θέματα όπως η θρησκευτική διάσταση και λειτουργία της τέχνης, η σύνθεση και συνύπαρξη των τεχνών και η διαχρονικότητα των καλλιτεχνικών αξιών και ιδεωδών τροφοδότησαν την ανήσυχη φύση των συμβολιστών, βρίσκοντας ποικίλες εκδηλώσεις στο έργο τους.

Παρακλάδια του παρνασσισμού και του συμβολισμού, η αισθητική των *fêtes galantes* και η λεγόμενη «λογοτεχνία της παρακμής» [*«littérature décadente»*] διαμόρφωσαν μια ιδιάζουσα εικόνα για την ελληνική αρχαιότητα, σύμφωνα με τις αντίστοιχες αναζητήσεις τους. Αφενός, το περισσότερο ιδεολογικό και αισθητικό ρεύμα των *fêtes galantes*, στο πλαίσιο μιας γενικότερης λατρείας του «αριστοκρατικού» παρελθόντος της Γαλλίας, προέβαλλε τον αρχαίο κόσμο μέσα από το πρίσμα του γαλλικού 18^{ου} αιώνα. Η ευγενής, εύχαρις και ανέμελη αρχαιότητα επανερχόταν στη φαντασία των καλλιτεχνών, όχι χωρίς κάποια νοσταλγική και απαισιόδοξη διάθεση. Αφετέρου, η αμιγώς μηδενιστική θεώρηση των

«παρακμιακών» τους οδήγησε σε μια ακραία εκλέπτυνση και έναν άκρατο ηδονισμό, ως ύστατο καταφύγιο από τη γενικότερη πνευματική κρίση και την πτώση των αξιών. Εδώ η αρχαιότητα –όταν δεν καταντά συνώνυμη της βάρβαρης αισθητικής της αστικής τάξης– προσεγγίζεται προκειμένου να φιλοξενήσει και να νομιμοποιήσει τη δική τους κοσμοθεωρία. Η σαφής προτίμηση για την ελληνιστική περίοδο ήταν αυτονόητη, καθώς συγκέντρωνε όλα τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν την παρακμή ενός πολιτισμού, με όλες τις φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές της προεκτάσεις.

Όπως διαπιστώσαμε, η εικόνα για την ελληνική αρχαιότητα δεν ήταν στο πλαίσιο αυτών των ρευμάτων πάντοτε ομοιογενής, καθώς ο εκάστοτε καλλιτέχνης διαμόρφωνε μια ιδιαίτερη σχέση με τον αρχαίο κόσμο αντλώντας στοιχεία από την εκάστοτε προσέγγιση. Ωστόσο, η αμφισβήτηση της επίσημης θεώρησης του αρχαίου κόσμου και η ανάγκη απαγκίστρωσής του από τις στερεότυπες και καλλιτεχνικά στείρες ιδέες του ακαδημαϊκού χώρου λειτούργησαν ως κοινός παρανομαστής αυτών των αισθητικών τάσεων και των καλλιτεχνικών κινημάτων. Η ανάδειξη των ουσιωδών εννοιών του αρχαιοελληνικού παγανισμού, καθώς και η αντίστοιχη εξερεύνηση των διονυσιακών και ηδονιστικών πτυχών της αρχαιοελληνικής σκέψης αποτέλεσαν μεταξύ άλλων τους βασικούς άξονες στους οποίους κινήθηκαν οι νέες φιλοσοφικές και κατ' επέκταση καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Χωρίς να αποφεύγονται οι κάθε είδους υπερβολές, οι εκζητήσεις και προκαταλήψεις, είναι ωστόσο αναμφισβήτητο ότι κατά το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα η πρόσληψη του αρχαίου κόσμου ήταν πολυσήμαντη και λειτούργησε καταλυτικά στην εκπλήρωση του εκάστοτε καλλιτεχνικού ιδεώδους.

Κατ' αντίστοιχο τρόπο, η μουσική δημιουργία αφομοίωσε και κατέγραψε με έναν εξίσου πολυσύνθετο τρόπο αυτές τις τάσεις, λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη το ρόλο που έπαιζε η χρήση θεμάτων από την ελληνική αρχαιότητα και στη δική της παράδοση. Ως εκ τούτου, το ζήτημα της πρόσληψης του αρχαίου κόσμου εκδηλώθηκε σε δύο, συχνά αλληλένδετα, επίπεδα: αφενός, σε αυτό της ιδεολογικο-αισθητικής προσέγγισης του εκάστοτε αρχαιοελληνικού στοιχείου και της ιδιαίτερης αφομοίωσής του –με ή χωρίς τη διαμεσολάβηση κειμένου– στην καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του συνθέτη και, αφετέρου, σε αυτό της αμιγώς μουσικής παραπομπής σε ένα μη αυστηρά προσδιορισμένο αρχαϊκό παρελθόν. Η, σχετική ή απόλυτη, υιοθέτηση ορισμένων ιδεολογικο-αισθητικών στοιχείων δηλωτικών μιας συγκεκριμένης πρόσληψης δεν συνεπαγόταν αναγκαστικά μιαν αντίστοιχη αυστηρά

προσδιορισμένη μουσική απόδοσή της. Όπως διαπιστώσαμε, ο εκάστοτε συνθέτης είχε διαφορετικά αντανακλαστικά απέναντι στις εκάστοτε προσεγγίσεις που είχαν διαμορφωθεί και, ανάλογα με την προσωπική επαφή που είχε καλλιεργήσει με τον αρχαίο κόσμο, τις αφομοίωνε με ιδιαίτερο τρόπο στο έργο του.

Ωστόσο, μπορεί να υποστηριχθεί ότι, σε έναν βαθμό, είχαν αναπτυχθεί ορισμένες αντιστοιχίες μεταξύ του ευρύτερου πλαισίου –αλλά και των επιμέρους παραμέτρων– της κάθε πρόσληψης και της μουσικής κωδικοποίησής τους. Ως εκ τούτου, μπορεί να γίνει λόγος για συνάφειες τόσο στο αμιγώς τεχνικό επίπεδο, όσο και σε αυτό της αισθητικής, συνάφειες οι οποίες όμως δεν έχουν απαραίτητως κατηγορηματικό χαρακτήρα. Στο πλαίσιο αυτό, η φορμαλιστική προσέγγιση των παρνασσιστών, κατοπτρίστηκε αναλόγως στη μουσική γλώσσα μέσω της υιοθέτησης ενός κλασικότροπου ιδιώματος το οποίο εξασφάλιζε την επιθυμητή συναισθηματική αποστασιοποίηση, ενώ παράλληλα εμπεριείχε ισχυρούς συμβολισμούς, συνάπτοντας στενές σχέσεις με την αισθητική της μεγαλοπρεπούς κλασικότητας. Οι περιπτώσεις των Fauré (*Lydia*) και Hahn (*Études Latines*) είναι χαρακτηριστικές, καθώς ευθυγραμμίστηκαν πλήρως με τους αρχαϊσμούς και το κατεξοχήν επικούρειο ύφος της ποίησης του Leconte de Lisle. Όπως διαπιστώσαμε στο κεφάλαιο 2.Δ.ii. του δεύτερου μέρους (σσ. 213-229), χρησιμοποιώντας ως τεχνική βάση, αλλά και ως αισθητικό εχέγγυο, την κλασικότροπη μουσική γλώσσα, ο Fauré κατάφερε στην *Lydia* με μια συναρπαστική οικονομία των μέσων και με την ευρηματική χρήση του περίφημου *si* αναίρεση να υπονοήσει μια ψευδαίσθηση τροπικότητας, αποφεύγοντας με αυτόν τον τρόπο τις κοινοτοπίες ενός αυστηρού ακαδημαϊκού ύφους και προσδίδοντας ταυτόχρονα την απαραίτητη διακριτική χάρη σύμφωνα με το πνεύμα του ποιητικού κειμένου. Αντίστοιχα, ο Hahn στις *Études Latines*, υιοθέτησε μια σειρά μουσικών αναχρονισμών, αλλά και διεύρυνε τα εκφραστικά μέσα του είδους της *mélodie* προκειμένου να ευθυγραμμιστεί με τους αρχαϊσμούς του Leconte de Lisle. Οι ασκήσεις ύφους του ποιητή κατοπτρίστηκαν στην δανειζόμενη από το μουσικό μπαρόκ και τον κλασικισμό γραφή του συνθέτη. Κοινή αισθητική βάση υπήρξε το αξίωμα της λιτής μεγαλοπρέπειας, της διαυγούς και κυρίως μετρημένης έκφρασης που συνόδευε την οιαδήποτε αναφορά στην αρχαιότητα.

Προσφιλής στην προσέγγιση του παρνασσισμού, η αισθητική των *fêtes galantes* διατήρησε τη λατρεία της πλαστικής ομορφιάς και το στοιχείο της εξιδανίκευσης μέσα από το πρίσμα του γαλλικού 18^{ου} αιώνα. Με μια σαφώς πιο ευλύγιστη στάση, σε σχέση με το αυστηρό και «επιστημονικό» βλέμμα του Leconte

de Lisle, οι ποιητές που προσέγγισαν την Ελλάδα των ονείρων τους αφέθηκαν σε μια ελεύθερη ανάμιξη γραφικών στοιχείων από την πολιτισμική παράδοση της προεπαναστατικής Γαλλίας. Με τον τρόπο αυτό, η αισθητική των *fêtes galantes* αποκτούσε και τις αντίστοιχες κοινωνικές και ιδεολογικές προεκτάσεις, καθώς ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στην αριστοκρατία της εποχής και τους νοσταλγούς του Παλαιού Καθεστώτος (*Ancien Régime*). Άμεσο αντανakλαστικό των συνθετών απέναντι σε αυτό το ρεύμα υπήρξε η αντίστοιχη προσφυγή σε μορφολογικές και υφολογικές αναφορές του ένδοξου παρελθόντος. Χοροί του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα (μενουέτα, σαραμπάντες, κ.λπ.), αλλά και βαρκαρόλες και βαλς συμμετείχαν σε έναν μουσικό συμφυρμό με κύριο ενοποιητικό στοιχείο την εκλέπτυνση και το στυλιζάρισμα. Εκτός από το είδος της *mélodie*, η αισθητική των *fêtes galantes* εκφράστηκε επίσης μέσω μπαλέτων, αλλά και περισσότερο σύνθετων σκηνικών παραστάσεων –οι οποίες παρέπεμπαν στα προεπαναστατικά *ballets de cour* και *comédies ballets*– όπου το θεατρικό στοιχείο ήταν έντονο και νομιμοποιούσε την αισθητική της μεταμφίεσης και της γραφικότητας. Δίπλα στα έργα των Fauré, Kœchlin και Pierné όπου μια «διακοσμητική» αρχαιότητα ήταν τοποθετημένη σε ένα περιβάλλον ειδυλλιακών φαντασιώσεων, το *Δάφνις και Χλόη* του Ravel κατέχει μια ξεχωριστή θέση, καθώς, όπως διαπιστώσαμε, η επιστροφή στον 18^ο αιώνα δεν παρέμεινε στο επίπεδο απλών φορμαλιστικών αναφορών.

Σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, η ποίηση των συμβολιστών επιδίωκε τη διείσδυση στις βαθύτερες φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές έννοιες που έκρυβε ο αρχαίος κόσμος. Η περισσότερο πνευματική υπόσταση της προσέγγισης αυτής είχε έναν αμυδρό αντίκτυπο στη μουσική σύνθεση με φωτεινή εξαίρεση το *Πρελούδιο στο Απόγευμα ενός Φαύνου* του Debussy. Διατηρώντας μόνον την αρχέτυπη εκδήλωση της βουκολικής αρχαιότητας μέσα από την περίφημη μελωδία του φλάουτου, ο συνθέτης εγκαταλείπει τα σαφή περιγράμματα και την μονοσήμαντη θεώρηση, προκειμένου να ακολουθήσει το γενικότερο πνεύμα του ποιήματος του Stéphane Mallarmé σε μια ελεύθερη ονειροπόληση όπου κυριαρχούν το μυστήριο και ένας διάχυτος αισθησιασμός. Από την άλλη πλευρά, η ποιητική γλώσσα του Pierre Louÿs, χωρίς να απεμπολεί τα στοιχεία της εκλέπτυνσης και της υποβολής, απέφυγε τις αφηρημένες αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις των συμβολιστών, ακολουθώντας περισσότερο το πνεύμα της εποχής *fin de siècle*, το οποίο κατέστησε τον αισθησιασμό ένα αισθητικό δόγμα, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στον απόλυτο ηδονισμό μέσα από την προβολή μιας, προκλητικής για την ηθική της αστικής τάξης,

αρχαιότητας. Η θεώρηση του Louÿs συνόψιζε –μέσα από ένα προκάλυμμα επιστημοσύνης και μέσα από τον αντισυμβατικό και πρωτοποριακό της χαρακτήρα– τον ευρύτερο, χρονολογικά και γεωγραφικά ελληνιστικό κόσμο όπου, σύμφωνα με τον ίδιο, κυριαρχούσε ένα μείγμα διάχυτου ερωτισμού και λαγνείας. Επιφανέστερο δείγμα αυτής της προσέγγισης, τα *Chansons de Bilitis*, τρία εκ των οποίων μελοποιήθηκαν από τον Debussy, ανέδειξαν ένα άλλο πρόσωπο της αρχαιότητας και νομιμοποίησαν μια νέα τάση προσέγγισής της. Σε ένα αντίστοιχο επικούρειο ύφος, χωρίς όμως τις υπερβολές του Louÿs, η ποίηση του Albert Samain προέβαλλε έναν μυστηριακό αρχαίο κόσμο που γοήτευσε ιδιαίτερα τον Charles Kœchlin, όπως φαίνεται από τις δύο συλλογές τραγουδιών που συνέθεσε στο διάστημα 1901-1909. Με τον συμβολισμό και κυρίως με την αισθητική που κυριάρχησε στην εποχή fin de siècle μπορεί να υποστηριχθεί ότι νομιμοποιήθηκε μια πιο ελεύθερη προσέγγιση του αρχαίου κόσμου, απαλλαγμένη από τις στερεότυπες και αρτηριοσκληρωτικές αντιλήψεις του επίσημου ακαδημαϊσμού. Διατηρώντας σε ένα βαθμό τα στοιχεία του μυστηρίου και της εξιδανίκευσης, οι ποιητές απέρριψαν την αυστηρότητα, την επίφαση ενός «φρόνιμου» κλασικισμού που επέβαλλε ο ιερός σεβασμός απέναντι στην απόμακρη και εύτακτη «Ελλάδα των καθηγητών». Η ανεπιτήδευτη λατρεία του Ωραίου αποτέλεσε βασικό άξονα μιας αισθητικής η οποία, όχι χωρίς υπερβολές και ανακρίβειες –βασικά συστατικά στοιχεία της διαδικασίας της εξιδανίκευσης–, αφέθηκε, χωρίς τις ρομαντικές συναισθηματικές εξάρσεις, σε μια αέναη ενατένιση μιας όχι αυστηρά προσδιορισμένης αρχαιότητας. Η νοσταλγία μιας ποιητικής αναβίωσης ενός χαμένου κόσμου, μιας πλήρους ταύτισης με την αρχέγονη φύση, μιας επανάκτησης των κανόνων ομορφιάς ήταν διάχυτη σε αυτή τη μάταια ονειροπόληση.

Αντίστοιχα, οι συνθέτες που ανταποκρίθηκαν σε μια τέτοια προσέγγιση ήλθαν σε μια σαφή ρήξη με την παγιωμένη τακτική που συνέδεε την Αρχαία Ελλάδα με ένα σύνολο ακαδημαϊκών συμβάσεων. Στο πλαίσιο αυτό, διαχρονικές, αλλά και ποικιλοτρόπως ερμηνευμένες έννοιες ταυτισμένες με την αρχαιοελληνική τέχνη, όπως η αρμονία, η διαύγεια και η απλότητα, αναθεωρήθηκαν και επαναπροσδιορίστηκαν με βάση, όχι τόσο μια «μορφοπλαστικού τύπου» απόδοσή τους, αλλά την πνευματική τους υπόσταση και ακτινοβολία. Ως εκ τούτου, διαπιστώσαμε πώς εκδηλώνονται οι ιδιότητες αυτές στη συνθετική διαδικασία, από τις αφηρημένες ιμπρεσιονιστικές τεχνικές του Debussy που αποσκοπούσαν σε μια άμεση ακουστική αντίδραση, χωρίς την παρεμβολή περίπλοκων εννοιολογικών συμβολισμών, έως τον πλήρη αντιδογματισμό και την πλουραλιστική αντίληψη του

Kœchlin, ο οποίος –ως μετουσίωση της αρχαιοελληνικής πολυθεΐας (έτσι όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στον φιλοσοφικό λόγο του Louis Ménard)– χρησιμοποίησε με εκλεκτικό τρόπο τεχνικές από τη σύγχρονη μουσική πρωτοπορία προσδίνοντας, αλλά και αντλώντας από αυτές το αισθητικό περιεχόμενο που περιβάλλει τις διαχρονικές έννοιες της αρχαιοελληνικής τέχνης και σκέψης.

Τέλος, η περίπτωση του Gabriel Fauré εξετάστηκε ξεχωριστά ως κορύφωση και ως σύνοψη όλων αυτών των τάσεων που εκδηλώθηκαν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, καθώς ο ίδιος όχι μόνο έδωσε ορισμένα αξεπέραστα δείγματα αυτής της πολυδιάστατης προσέγγισης στο έργο του, αλλά αποτέλεσε ο ίδιος για την εποχή του την ενσάρκωση ενός ιδανικού «έλληνα» καλλιτέχνη. Παρακολουθώντας την εξέλιξη του συνθέτη μέσα από τις διάφορες συναντήσεις του με την εκάστοτε πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας –δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα δύο σκηνικά του έργα *Προμηθέας* (1900) και *Πηνελόπη* (1912)– αφενός, αποκωδικοποιήθηκε η προσωπική του σχέση με τον αρχαίο κόσμο, αφετέρου, τέθηκε υπό λεπτομερή ανάλυση η γενικότερη έννοια της «ελληνικότητας» που διέκρινε την καλλιτεχνική του ιδιοσυγκρασία. Στην πραγματικότητα, ο Fauré, μέσα από την «ελληνική του εξιδανίκευση» έκλεισε μια περίοδο της γαλλικής μουσικής –αλλά και της γαλλικής σκέψης γενικότερα– αναψηλάφησης των λεγόμενων κλασικών αξιών και επαναπροσδιορισμού τους.

Είναι ευνόητο ότι η διαδικασία απαγκίστρωσης της ελληνικής αρχαιότητας από τα ακαδημαϊκά στερεότυπα ήταν σε σημαντικό βαθμό –τον 19^ο αιώνα– αδιανόητη. Υπό το πνεύμα αυτό, οι διάφορες τάσεις που εκδηλώθηκαν από το δεύτερο ήμισυ του αιώνα και μετά συνυπήρχαν με την ακαδημαϊκή προσέγγιση, όντας συχνά σε μια διαλεκτική σχέση μαζί της. Ως εκ τούτου, τα φιλοσοφικά και κυρίως λογοτεχνικά αυτά ρεύματα δεν είχαν πάντοτε τον αντίστοιχο αντίκτυπο στην καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς η διαδικασία αφομοίωσής τους ήταν σύνθετη και επηρεαζόταν πάντοτε τόσο από την ιδιαίτερη πρόσληψη του κάθε συνθέτη, όσο και από άλλους εξωγενείς παράγοντες. Στο πλαίσιο αυτό, η ποιητική και η γενικότερη αισθητική του παρνασσισμού δεν έβρισκε πάντα μια ευτυχή ανταπόκριση στο πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας. Οι περιπτώσεις των Kœchlin («La prière du mort»), Fauré (*La naissance de Vénus*) και Saint-Saëns (*Hélène*) αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα μιας ατυχούς συνεύρεσης των δύο τεχνών. Αντίστοιχα, η κακή και επιφανειακή αφομοίωση των αισθητικών θεωριών του συμβολισμού, σε

συνδυασμό με την τεράστια επιρροή του βαγκνερισμού και την άκριτη υιοθέτηση της «παρακμιακής» αισθητικής, οδήγησε στην παραγωγή πολλών κακέκτυπων των βαγκνερικών μουσικών δραμάτων, όπου μέσα από έναν συμφυρμό στοιχείων από διάφορες μυθολογικές παραδόσεις προβαλλόταν με γραφικό και διακοσμητικό τρόπο μια ασαφής, σημαντικά αλλοιωμένη και άνευ περιεχομένου ελληνική αρχαιότητα. Ο *Βάκχος* (1909) του Jules Massenet και η *Αστάρτη* (1901) του Xavier Leroux αποτελούν δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Ως εκ τούτου, είναι σαφές ότι η περίοδος που εκτείνεται από τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα έως το 1918 συνιστά στην ουσία ένα πλαίσιο εντός του οποίου συντελούνται σε ιδεολογικό και αισθητικό επίπεδο σημαντικά βήματα προς μια πληρέστερη κατανόηση και εξερεύνηση όλων των πτυχών του αρχαιοελληνικού κόσμου, τα οποία επηρέασαν σε διαφορετικό κατά περίπτωση ποιοτικό βαθμό τη μουσική δημιουργία. Τόσο μέσα από τις «αποτυχίες», όσο και μέσα από ανολοκλήρωτα σχέδια,¹ είναι φανερό ότι η περίοδος αυτή ήταν μια κομβική περίοδος στο θέμα της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας, όπου συνυπάρχουν και αλληλοεπηρεάζονται διάφορες τάσεις και όπου συντελούνται ζυμώσεις οι οποίες οδηγούν ανάλογα με την περίπτωση σε διαφορετικό αποτέλεσμα. Συχνά, δεν είναι δυνατόν να οριστεί με κατηγορηματικό τρόπο η λειτουργία των δηλωτικών εκείνων στοιχείων που εγκαινιάζουν μια νέα προσέγγιση, καθώς ο ρόλος τους, τόσο σε αισθητικό όσο και σε τεχνικό επίπεδο, αξιολογείται και αξιοποιείται διαφορετικά στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ως εκ τούτου, η εξέλιξη της πρόσληψης της ελληνικής αρχαιότητας είναι μια διαδικασία πολυσύνθετη που εκδηλώνεται με τρόπο ανεπαίσθητο και συχνά άνισο.

Από τα παραπάνω, είναι πλέον φανερό ότι στην εν λόγω περίοδο δεν μπορεί να τεθεί θέμα ενός συγκροτημένου και ομοιογενούς ρεύματος «ελληνικότητας», παρά μόνο στο βαθμό που το επιτρέπουν οι διάφορες περιπτώσεις αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα τις οποίες ταξινομήσαμε και εξετάσαμε ξεχωριστά. Αντίστοιχα, δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις που να οδηγούν σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με το ποιος ήταν ο ρόλος των μουσικών εκείνων παραμέτρων που συνδέθηκαν έμμεσα ή άμεσα με την απόδοση αρχαιοελληνικών στοιχείων στη γενικότερη εξέλιξη της μουσικής γλώσσας, εκείνης της περιόδου. Όπως διαπιστώσαμε η στροφή προς

¹ Βλ. τις δύο απόπειρες του Debussy να χρησιμοποιήσει με μια ρητά εκφρασμένη ανατρεπτική διάθεση το μύθο του Ορφέα σε συνεργασία με τους Paul Valéry και Victor Segalen αντίστοιχα, στο κεφάλαιο 2.Β. «Η ελληνική αρχαιότητα στη σκηνή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα», σσ. 148-150, 155-157.

την ελληνική αρχαιότητα ήταν, για τεχνικούς λόγους, ευκολότερα πραγματοποιήσιμη σε ιδεολογική και αισθητική βάση, απ' ό,τι στο αμιγώς τεχνικό επίπεδο της μουσικής σύνθεσης. Η πλειοψηφία των συνθετών είχε μια επαφή με την ελληνική αρχαιότητα μέσω μιας στοιχειώδους κλασικής παιδείας, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι τους είχε απασχολήσει ιδιαίτερα μια ενδελεχέστερη μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Κατά συνέπεια, στηρίχθηκαν στις γνώσεις των ειδικών αλλά και στις έως τότε ισχύουσες άτυπες συμβάσεις για την απόδοση της μουσικής της αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτό, εάν η χρήση της άρπας και του φλάουτου –ως κατάλοιπο μιας παλαιότερης σύμβασης– παρέμενε απλώς σε μια ηχοχρωματικού τύπου γραφική αναφορά, το ζήτημα της τροπικότητας το οποίο τέθηκε εκ νέου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αποτέλεσε τη βάση για τη διεύρυνση των εκφραστικών μέσων και αργότερα ένα σημαντικό στοιχείο που έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη μουσική πρωτοπορία. Ωστόσο, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι αυτό δεν πρέπει να αποκτά μια αιτιακή σχέση με τις αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα, καθώς εντάσσεται σε ένα γενικότερο ενδιαφέρον για το θεωρητικό σύστημα και τη μουσική γλώσσα, αλλότριων πολιτισμών. Η περίπτωση του Maurice Emmanuel είναι χαρακτηριστική, καθώς η τροπικότητα απέκτησε στο έργο του έναν εμβληματικό χαρακτήρα, όχι μόνον επειδή ο ίδιος ήταν βαθύς γνώστης της αρχαίας ελληνικής μουσικής και αξιοποίησε τους αρχαιοελληνικούς τρόπους αλλά και τους μετρικούς πόδες στο έργο του –με επιφανέστερα παραδείγματα τις όπερες *Prométhée enchaîné* [*Προμηθέας δεσμώτης*] (1919) και *Salamine* [*Σαλαμίνα*] (1928)– αλλά επειδή το ενδιαφέρον του εκδηλώθηκε σε ένα γενικότερο επίπεδο εξετάζοντας το εν λόγω ζήτημα και σε άλλους μουσικούς πολιτισμούς όπως αυτός της Ινδίας.

Ως εκ τούτου, στο αμιγώς τεχνικό επίπεδο, η ελληνική αρχαιότητα δεν μπορούσε να προσφέρει πολλά στη μουσική πρωτοπορία εκείνης της εποχής, παρά μόνο μέσω της ιδιότυπης, όπως διαπιστώσαμε, αξιοποίησης της τροπικότητας. Αντίθετα, η σημαντικότερη επιρροή της στη μουσική δημιουργία μπορεί να εντοπιστεί πρώτα στο πεδίο της αισθητικής –και κατ' επέκταση σε αυτό της τεχνικής– με κύριο χαρακτηριστικό το αίτημα της απλότητας, της διαύγειας και της οικονομίας των μέσων, με κύριους εκφραστές τους Debussy και Kœchlin,² καθώς και με την τέλεια πλήρωσή του στην εμβληματική προσωπικότητα του Fauré. Τρεφόμενο τόσο από το ρεύμα ενάντια στον Wagner (ένα εξαιρετικά περίπλοκο και πολυσύνθετο

² Βλ. τη συνάφεια των απόψεων του τελευταίου με αυτές του Cocteau, στο κεφάλαιο 2.Δ.iv: «Ο Συμβολισμός και η αισθητική fin de siècle: οι περιπτώσεις των Debussy και Kœchlin», σ. 300.

ζήτημα το οποίο αφορούσε την απαγκίστρωση από τις θεωρίες του γερμανού συνθέτη και την ανάκτηση των γαλλικών μουσικών αξιών), όσο και από την προβαλλόμενη ιδεολογική και αισθητική συγγένεια του γαλλικού πολιτισμού με τον αρχαιοελληνικό, το αίτημα αυτό έλαβε διάφορες ερμηνείες και εκδηλώθηκε ποικιλοτρόπως στη μουσική δημιουργία εκείνης της εποχής, για να καταλήξει λαμβάνοντας τη μορφή μιας ασκητικής λιτότητας στον *Σωκράτη* (1919) του Erik Satie. Δεν είναι τυχαίο ότι το έργο αυτό αποτέλεσε, σύμφωνα με μια κοινά αποδεκτή άποψη, την απαρχή του μουσικού νεοκλασικισμού που χαρακτήρισε τη Γαλλία της δεκαετίας του 1920.

Με αφορμή αυτή τη διαπίστωση, είναι πλέον φανερό ότι η περίοδος 1900-1918 δεν θα πρέπει να υποβαθμίζεται ως προς την ιδιάζουσα σχέση που καλλιέργησε με την ελληνική αρχαιότητα, σχέση η οποία έπαιξε σημαίνοντα ρόλο στη διαμόρφωση, αλλά και στην ωρίμανση εκείνων των συνθηκών που οδήγησαν στην εκδήλωση ενός νέου πνεύματος πρόσληψης στη Γαλλία του μεσοπολέμου. Ασφαλώς, είναι γενικώς αποδεκτό ότι η λεγόμενη περίοδος του νεοκλασικισμού διακρίνεται για την ανατρεπτική διάθεση με την οποία προσέγγισε την Αρχαία Ελλάδα, επιθυμώντας να αποτινάξει πολλά «αρνητικά» στοιχεία του παρελθόντος. Ωστόσο, αυτό δεν πρέπει να αποκλείει τον εντοπισμό αρκετών συναφειών οι οποίες αναδεικνύουν ένα είδος συνέχειας στο ζήτημα αυτό. Υπό το πρίσμα αυτό, η αντιρομαντική θεώρηση, η αίσθηση του μεγαλειώδους και η φορμαλιστική προσέγγιση που καλλιέργησαν οι παρνασσιστές μπορούν να ανιχνευθούν σε ποικίλους βαθμούς και υπό διαφορετικές συνθήκες στο λογοτεχνικό περιβάλλον των δεκαετιών του '20 και του '30.³ Ειδοποιός διαφορά υπήρξε η απομυθοποίηση του αρχαίου παρελθόντος το οποίο δεν λατρευόταν πλέον μουσειακά, αλλά αποτέλεσε μια αστείρευτη πηγή διδαγμάτων και προτύπων για τη σύγχρονη ζωή και τέχνη. Όντας πλέον κοινά αποδεκτό –ιδιαίτερα σε μια εποχή που έφερε τα ανεξίτηλα σημάδια ενός παγκοσμίου πολέμου– ότι δεν τίθεται θέμα αναβίωσης του αρχαίου κόσμου, η προσφυγή στους μύθους δεν πραγματοποιείτο ως ύστατη λύση φυγής σε μια ονειρική και εξιδανικευμένη πλάνη, αλλά ως μια ενδοσκόπηση και μια αναζήτηση των χαμένων οικουμενικών αξιών. Η διάθεση ειρωνείας που διακρίνει το βλέμμα της μεταπολεμικής γενιάς κατοπτρίζει ακριβώς αυτή την πικρία για το ρου της ιστορίας, αυτή την απογοητευτική διάψευση του ονείρου που καλλιεργήθηκε στο παρελθόν. Εάν η αισθητική της μεταμφίεσης που

³ Η αρχαιοπρεπής ποίηση του Leconte de Lisle, καθώς και οι μεταφράσεις του ίδιου βουκολικών ποιητών, εξακολουθούν να εμπνέουν συνθέτες όπως οι: Louis Durey (1888-1979), *Epigrammes de Théocrite* (1918) και Albert Roussel, *Odes anacréontiques* (1926), *Deux Idylles* (1931).

προβλήθηκε μέσα από το πρίσμα του γαλλικού 18^{ου} αιώνα εκδηλώθηκε με έναν νοσταλγικό τόνο στις *fêtes galantes*, η ίδια έλαβε τη μορφή μιας καυστικής κριτικής αυτής της μουσειακής λατρείας και μιας τάσης πλήρους «συγχρονισμού» με τα νέα ιστορικά και καλλιτεχνικά δεδομένα. Αντίστοιχα, η ιδεολογική και καλλιτεχνική κίνηση επανάκτησης των γαλλικών λατινογενών αξιών –η λεγόμενη «κλασική αναγέννηση» που εκδηλώθηκε στον γαλλικό νότο στα τέλη του 19^{ου} αιώνα– άφησε αναμφισβήτητα το αποτύπωμά της σε έργα όπως η όπερα *Les Malheurs d'Orphée* (1924) [*Τα Δεινά του Ορφέα*] του Darius Milhaud, όπου ο μύθος του Ορφέα «εκσυγχρονίζεται» και μεταφέρεται στο μεσογειακό κλίμα ενός χωριού της Προβηγκίας.

Η έννοια της πρόσληψης συνιστά μια σύνθετη διαδικασία και μια αστείρευτη πηγή αναζητήσεων και συζητήσεων οι οποίες σε καλλιτεχνικό επίπεδο αποτελούσαν ανέκαθεν το εφελτήριο για νέες προτάσεις και προσεγγίσεις του ζητήματος αυτού. Ακροβατώντας μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος, μεταξύ ακαδημαϊσμού και πρωτοπορίας, η περίοδος από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} παρουσιάζει μια ιδιαίτερη δυναμική με πλούσιο περιεχόμενο. Ο πολυδιάστατος κόσμος της ελληνικής αρχαιότητας αποτέλεσε έναν καθρέπτη όπου η κάθε εποχή –αλλά και ο εκάστοτε δημιουργός της– έβλεπε το είδωλό του ή έπλαθε την εικόνα εκείνη που ονειρευόταν.

Παράρτημα 1

Βιβλιογραφία των σημαντικότερων γαλλόφωνων μελετών για την αρχαία ελληνική μουσική που δημοσιεύτηκαν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έως το 1914

Ιστορίες μουσικής, Λεξικά, Μουσικές Εγκυκλοπαίδειες

- D'ACOSTA Paul, *Essai de philologie musicale. Études d'histoire et d'esthétique comparées sur la musique à travers les ages*, A. Siffer, Γάνδη 1896.
- CLÉMENT Félix, *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Hachette, Παρίσι 1885.
- COMBARIEU Jules, *Histoire de la musique. Des Origines au début du XXe siècle*, τόμος 1: «Des origines à la fin du XVIe siècle», Armand Colin, Παρίσι 1913.
- EMMANUEL Maurice, «Grèce», *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 1^ο: «Histoire de la musique», τόμος 1, Delagrave, Παρίσι 1913, σσ. 377-537.
- FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 8 τόμοι, Firmin Didot, Παρίσι ²1860-67.
- _____, *Histoire générale de la Musique*, τόμος 3, Firmin Didot, Παρίσι 1872.

Μεταφράσεις συγγραφέων και ανωνύμων κειμένων

- Αλύπιος, *Alypius et Gaudence*, traduits en français pour la première fois. *Bacchius l'Ancien*, traduction entièrement nouvelle. Commentaire perpétuel et tableaux de notation musicale par Charles-Émile Ruelle, Firmin-Didot, (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 5), Παρίσι 1895.
- Αριστόξενος, *Éléments harmoniques d'Aristoxène*, traduits en français pour la première fois d'après un texte revu sur les sept manuscrits de la Bibliothèque

- Αριστοτέλης, *Problèmes musicaux d'Aristote*, Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles-Émile Ruelle, Firmin-Didot, (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 4), Παρίσι 1891.
- _____, *Problèmes musicaux d'Aristote*, Texte grec avec traduction française, notes philologiques, commentaire musical et appendice par François Gevaert et J. C. Vollgraff, A. Picard, Ghent 1903.
- Κλεονίδης, *L'introduction harmonique de Cléonide. La division du canon d'Euclide le géomètre. Canons harmoniques de Florence*, Traduction française avec commentaire perpétuel par Charles-Émile Ruelle, Firmin-Didot, (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 3), Παρίσι 1884.
- Νικόμαχος, *Nicomache de Gérase. Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique*, traduits en français pour la première fois avec commentaire perpétuel par Charles-Émile Ruelle, Baur, (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 2), Παρίσι 1881. = *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, 14, 1880, σσ. 162-216.
- Πλούταρχος, *Plutarque De la musique Περί μουσικής*, Édition critique et explicative par Henri Weil et Th. Reinach, Leroux, Παρίσι 1900.
- RUELLE Charles-Émile, *Traduction de quelques textes grecs inédits recueillis à Madrid et à l'Escurial. Lettres de Psellus. Fragments anonymes sur la musique et sur l'accentuation grecque. Table des chapitres du dynaméron du médecin Elius Promotus*, Durand et Pedone-Lauriel, Παρίσι 1875.
- _____, *Deux textes grecs anonymes concernant le canon musical heptacorde puis octacorde publiés d'après le Ms. N-72 de la Biblioteca Nacional de Madrid avec une traduction française et des notes*, Baur, Παρίσι 1878.
- _____, «Corrections proposées dans Aristide Quintilien, sur la musique. P. 26 de Meibomius; p. 16 d'Alb. Jahn», *Revue de philologie*, 20, 1896, σσ. 156-158.

- Σέξτος Εμπειρικός, *Sextus Empiricus contre les musiciens (Livre VI du traité contre les savants)*. Texte traduit en français pour la première fois avec commentaire perpétuel par Charles-Émile Ruelle, Firmin-Didot, (Collection des auteurs grecs relatifs à la musique, 6), Παρίσι 1898.
- Θέων Σμυρναίος, *Θέωνος σμυρναίου Πλατωνικού των κατά το μαθηματικόν χρησίμων εις την Πλάτωνος ανάγνωσιν. Theon de Smyrne philosophe platonicien exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, Traduits pour la première fois du grec en français par Jean Dupuis, Hachette, Παρίσι 1892.
- VINCENT A. H. J. & HENRI MARTIN T., *Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon*, Traduit et annoté. Suivi de deux notes de Th. Henri Martin, l'une sur l'époque de Aristide Quintilien et sur celle de l'astronome Claude Ptolémée, l'autre sur la chronologie de la vie et des œuvres de Ptolémée, Impr. des sciences mathématiques et physiques, Ρώμη 1865.

Μελέτες για την αρχαία ελληνική μουσική και μετρική

- BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis, «La modalité dans la musique grecque», *Conférence à l'Exposition Universelle Internationale de 1878 (7 septembre 1878)*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1879.
- CHAIGNET Anselm Édouard, *Essais de métrique grecque. Le vers iambique précédé d'une introduction sur les principes généraux de la métrique grecque*, F. Vieweg, Παρίσι 1887.
- COLIN M. G., «L'auteur du deuxième hymne musical de Delphes», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1913, σσ. 529-532.
- COMBARIEU Jules, *Théorie du rythme dans la composition moderne, d'après la doctrine antique*, Picard, Παρίσι 1897.
- _____, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, A. Picard, (Études de philologie musicale, 3), Παρίσι 1909.
- CROISSET Alfred, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, Hachette, Παρίσι 1895.

- D'EICHTHAL Eugène, «Nouvelles observations sur les problèmes musicaux attribués à Aristote», *Revue des études grecques*, 13, 1900, σσ. 18-44.
- DELBOEUF Joseph, «L'Hexamètre et l'Alexandrien. Lecture», *Revue de l'instruction publique en Belgique*, 27, 1884, σσ. 245-258, 293-310.
- ESTÈVE J., *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*, Διδακτορική διατριβή, Παρίσι 1902.
- FÉTIS François-Joseph, «Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains», *Mémoires de l'Académie de Belgique*, 31, 1858, σσ. 1-120.
- FLEURY Amédée, «L'hymne à Apollon retrouvé à Delphes et la musique religieuse», *Études religieuses, philosophiques, historiques, et littéraires*, 62, 1894, σσ. 318-321.
- GEVAERT François Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 τόμοι, Annoot-Braeckman, Γάνδη 1875-81.
- _____, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine. Suite et complément de l'histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Ad. Hoste, Γάνδη 1895.
- _____, «De l'état actuel de nos connaissances relatives à la pratique de l'art musical chez les Grecs et les Romains», *Revue de l'instruction publique en Belgique*, 39, 1896, σσ. 218-229.
- GREIF Fransisque, «Études sur la musique antique», *Revue des études grecques*, 22, 1909, σσ. 89-139· 23, 1910, σσ. 1-48· 24, 1911, σσ. 233-286· 26, 1913, σσ. 275-346· 27, 1914, σσ. 1-34.
- HINCKS Marc Azra, «Le Kordax dans le culte de Dionysos», *Revue archéologique*, IV/17, 1911, σσ. 1-5.
- JULLIEN Marcel-Bernard, «La quantité prosodique chez les anciens, l'Arsis et la Thésis dans les langues anciennes, l'Harmonie essentielle des vers anciens, les vers saturniens, la voix selon les anciens, dissertation sur la musique ancienne», *De quelques points des sciences dans l'antiquité: physique, métrique, musique*, Hachette, Παρίσι 1854.
- LALOY Louis, «Anciennes gammes enharmoniques», *Revue de philologie*, 23, 1899, σσ. 238-48· 24, 1900, σσ. 31-43.

- _____, «Le genre enharmonique des Grecs», Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 39-56. (Mémoires lus au congrès international de l'histoire comparée, 8^e section, histoire musicale, Paris 1900).
- _____, «Un passage d'Euclide mal interprété», *Revue de philologie*, 24, 1900, σσ. 236-241.
- _____, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Société française d'imprimerie et de librairie, Παρίσι 1904.
- LANGLOYS Yves, *L'éducation des enfants par la musique d'après Platon*, Schola Cantorum, Παρίσι 1914.
- MARNOLD Jean, «Les fondements naturels de la musique grecque antique», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 10, 1908-1909, σσ. 323-384.
- POIRÉE Élie, «Le Chant Gnostico-Magique des Sept Voyelles Grecques», Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 28-38. (Mémoires lus au congrès international de l'histoire comparée, 8^e section, histoire musicale, Paris 1900).
- POTVIN Charles, «L'art grec: La musique», *Revue de Belgique*, II/11, 1894, σσ. 276-290· 12, 1894, σσ. 279-294, 391-409.
- POUPIN A., «La musique chez les Grecs», *Revue de la société des études historiques*, IV/4, 1886, σσ. 286-297· 6, 1888, σσ. 327-341· 7, 1889, σσ. 319-331.
- REINACH Théodore, «Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique», *Bulletin de correspondance hellénique*, 17, 1893, σσ. 569-583.
- _____, «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de correspondance hellénique*, 17, 1893, σσ. 584-610.
- _____, «La musique du nouvel hymne de Delphes», *Bulletin de correspondance hellénique*, 18, 1894, σσ. 363-389.
- _____, *La musique grecque et l'hymne à Apollon*. Conférence faite à l'Association pour l'encouragement des études grecques, E. Leroux, Παρίσι 1894.
- _____, «Un nouvel hymne à Apollon», *Bulletin de correspondance hellénique*, 18, 1894, σσ. 345-362.
- _____, «Une page de musique grecque», *Revue de Paris*, 1, 1894, σσ. 203-224.

- _____, «L'hymne à la Muse», *Revue des études grecques*, 9, 1896, σσ. 1-22.
- _____, «Fragments musicologiques inédits», *Revue des études grecques*, 10, 1897, σσ. 313-327.
- _____, «Les nouveaux fragments rythmiques d'Aristoxène», *Revue des études grecques*, 11, 1898, σσ. 389-418.
- _____, «La musique des sphères», *Revue des études grecques*, 13, 1900, σσ. 432-449.
- _____, «L'harmonie des sphères», Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 60-62. (Mémoires lus au congrès international de l'histoire comparée, 8^e section, histoire musicale, Paris 1900).
- _____, επιμ., *Les Hymnes delphiques à Apollon, avec notes musicales*, Fontemoing, Παρίσι 1912.
- _____, «Lyra», «Tibia», «Musica», *Dictionnaire des antiquités*, Hachette, Παρίσι 1873-1917.
- REINACH Théodore & D'EICHTHAL Eugène, «Notes sur les problèmes musicaux attribués à Aristote», *Revue des études grecques*, 5, 1892, σσ. 22-52.
- RUELLE Charles-Émile, «Étude sur Aristoxène et son école», *Revue archéologique*, 14, 1858, σσ. 413-422, 528-555.
- _____, *Études sur l'ancienne musique grecque*, Impr. Nationale, Παρίσι 1875.
- _____, «Quelques mots sur la musique des Grecs anciens et modernes», *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*, 12, 1878, σσ. 238-245.
- _____, *Le musicographe Alypius, corrigé par Boèce*. Impr. Nationale, Παρίσι 1895. = *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, IV/22, 1894, σσ. 458-468.
- _____, *Études sur l'ancienne musique grecque. Plutarque, de Musica, Ch. XI.*, E. Leroux, Παρίσι 1900.
- _____, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*. Saint-Pierre, Solesmes 1901, σσ. 15-27. (Mémoires lus au congrès international de l'histoire comparée, 8^e section, histoire musicale, Paris 1900).

- _____, «Le fragment musical d'Oxyrhynchos», *Revue de philologie*, 29, 1905, σσ. 201-204.
- _____, «Locus desperatus dans Aristoxène, Éléments harmoniques», *Revue de philologie*, 30, 1906, σσ. 271-274.
- _____, «Sur l'authenticité probable de la division du canon musical attribué à Euclide», *Revue des études grecques*, 19, 1906, σσ. 318-320.
- _____, «Le papyrus musical de Hibeh», *Revue de philologie*, 31, 1907, σσ. 235-240.
- _____, «John Wallis et la musicologie grecque», *Revue des études grecques*, 26, 1913, σσ. 77-78.
- _____, *Notice et variantes d'un manuscrit grec relatif à la musique, qui a péri pendant le bombardement de Strasbourg*, Donnaud, Παρίσι χ.χ.
- SALVADOR DANIEL Francisco, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Bastide, Αλγέρι 1863.
- TANNERY Paul, «Sur Theon de Smyrne», *Revue de philologie*, 18, 1894, σσ. 145-152· 19, 1895, σσ. 67-69.
- _____, «Sur les intervalles de la musique grecque», *Revue des études grecques*, 15, 1902, σσ. 336-352.
- _____, «Du rôle de la musique grecque dans le développement de la mathématique pure», *Bibliotheca mathematica*, III/3, 1902, σσ. 161-175.
- _____, «À propos des fragments philolaïques sur la musique», *Revue de philologie*, 28, 1904, σσ. 233-249.
- _____, «Inauthenticité de la "Division du canon" attribuée à Euclide», *Comptes rendus des séances de l'année 1904 de l'Académie d'Inscriptions et Belles-Lettres*, 1904, σσ. 439-445.
- _____, «Sur le spondiasme dans l'ancienne musique grecque», *Revue archéologique*, IV/17, 1911, σσ. 41-50.
- THUROT Charles, «De l'emploi des mots θέσει, position en prosodie», *Revue de philologie*, 4, 1880, σσ. 92-97.
- TIRON Alix, *Études sur la musique grecque, le plain-chant et la tonalité moderne*, Imprimerie Impériale, Παρίσι 1866.

- VINCENT Alexandre Joseph Hydolphe, *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*. Imprimerie royale, (Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, 16), Παρίσι 1847.
- _____, *Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de M. B. Jullien, intitulé De quelques points des sciences dans l'antiquité*, C. Dounial, Παρίσι 1854.
- _____, *De la musique des anciens Grecs: discours prononcé au congrès scientifique de France dans la séance générale du 30 août 1853*, d'A. Brissy, Arras 1854.
- _____, *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question: les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?* L. Danel, Αίλη 1859.
- WAGENER, «Mémoire sur la symphonie des Anciens», *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique*, 1861.
- WEIL Henri, «Σύμπτυκτοι ανάπαιστοι», *Revue de philologie*, 13, 1889, σσ. 44-46.
- _____, «Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σσ. 569-583.
- _____, «Un nouvel Hymne à Apollon», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σσ. 345-362.
- WESSELY Carl, «Le papyrus musical d'Euripide», *Revue des études grecques*, 5, 1892, σσ. 265-280.
- WIDOR Charles-Marie, «La musique grecque et les chants de l'église latine», *Revue des deux mondes*, IV/131, 1895, σσ. 694-706.

Παράρτημα 2

Στον κατάλογο που ακολουθεί παρατίθενται έργα γαλλικής μουσικής στα οποία γίνεται άμεση ή έμμεση αναφορά στην ελληνική αρχαιότητα. Για λόγους οι οποίοι εκτέθηκαν στην εισαγωγή (βλ. σσ. 2-3), εκτός από την χρονολογική περίοδο (1900-1918) στην οποία επικεντρώθηκε η παρούσα διατριβή, στον κατάλογο αυτό περιλαμβάνονται και έργα που συνετέθησαν στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα. Επίσης, δεδομένου ότι το είδος των αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα ποικίλλει κατά περίπτωση σύμφωνα με την ιδιαίτερη πρόσληψη του εκάστοτε καλλιτέχνη, περιλήφθηκαν και έργα στα οποία επιρροές από αλλότριες μυθολογικές παραδόσεις (ρωμαϊκή, συριακή, κ.λπ.) είναι λιγότερο ή περισσότερο έκδηλες. Ωστόσο, έχουν αποκλειστεί έργα τα οποία πραγματοποιούν άμεση και αποκλειστική αναφορά στη ρωμαϊκή αρχαιότητα, ή βασίζονται σε διασκευές ελληνικών θεμάτων από τον γαλλικό λογοτεχνικό κλασικισμό ή τον γερμανικό ρομαντισμό. Να σημειωθεί επίσης ότι δεν περιλήφθηκαν έργα από το χώρο της κωμικής όπερας και της οπερέτας, όπως επίσης και έργα που γράφτηκαν πριν το 1918 από συνθέτες οι οποίοι δραστηριοποιήθηκαν κυρίως από τη δεκαετία του 1920 και ύστερα. Ως εκ τούτου, έργα όπως: *Les Troyens* [Οι Τρώες] (1858. Όπερα, βασισμένη στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου) του Hector Berlioz· *Philémon et Baucis* [Φιλήμων και Βαυκίς] (1860. Όπερα, βασισμένη στις *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου) και *Polyeucte* [Πολύευκτος] (1878. Όπερα, βασισμένη στην ομώνυμη τραγωδία του Pierre Corneille) του Charles Gounod· *Phryné* [Φρόνη] (1893. Κωμική όπερα) και *Andromaque* [Ανδρομάχη] (1902. Σκηνική μουσική για την ομώνυμη τραγωδία του Jean Racine) του Camille Saint-Saëns· *Orphée aux Enfers* [Ο Ορφέας στην Κόλαση] (1858. Οπερέτα) και *La Belle Hélène* [Η Ωραία Ελένη] (1864. Οπερέτα) του Jacques Offenbach· *Briséis* [Βρισηίς] (1897. Ανολοκλήρωτη όπερα, βασισμένη στη μπαλάντα του Goethe *Die Braut von Korinth*) του Emmanuel Chabrier· *Agamemnon* [Αγαμέμνων] (1913. Σκηνική μουσική) και *Les Choéphores* [Οι Χοηφόροι] (1915. Σκηνική μουσική) του Darius Milhaud, δεν περιλήφθηκαν στον κατάλογο που ακολουθεί. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι η επιλογή με βάση τα κριτήρια αυτά πραγματοποιήθηκε ανάλογα με το είδος και την επάρκεια των διαθέσιμων πληροφοριών για το κάθε έργο. Ως εκ τούτου, είναι πολύ πιθανό αρκετά έργα αυτού του καταλόγου, για τα οποία δεν ήταν εφικτή η άντληση περισσότερων στοιχείων, να μην πληρούν τα εν λόγω κριτήρια. Τέλος, είναι αυτονόητο ότι ο κατάλογος που ακολουθεί δεν αξιώνει τον χαρακτηρισμό του «εξαντλητικού»: συγκεντρώνει έργα από ένα ετερόκλιτο πλήθος πηγών (λεξικά, εγκυκλοπαίδειες, ιστορίες μουσικής, καταλόγους έργων και βιογραφίες συνθετών, αποσπασματικές αναφορές σε ποικίλα κείμενα, κ.λπ.), με αποτέλεσμα σε αρκετές περιπτώσεις τα στοιχεία να είναι ελλιπή.

Οι κυριότερες πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη σύνταξη του καταλόγου είναι οι εξής:

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie, επιμ., Macmillan Publishers, Λονδίνο 2001.

The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s, Jane Davidson Reid, επιμ., 2 τόμοι, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1993.

Guide de la mélodie et du lied, Brigitte François-Sappey & Gilles Cantagrel, επιμ., Fayard, Παρίσι 1994.

Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle, Joël-Marie Fauquet, επιμ., Fayard, Παρίσι 2003.

Histoire de la musique, Alexis Roland-Manuel, επιμ., τόμος 2, Gallimard, Παρίσι 1963.

BAKER Theodore & SLONIMSKY Nicolas, *Dictionnaire Biographique des Musiciens*, μτφρ. Marie-Stella Pâris & Alain Pâris, επιμ., 3 τόμοι, Robert Lafont, Παρίσι 1995.

CLÉMENT Félix & LAROUSSE Pierre, *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*, A. Pougin, επιμ., τόμος 2, Larousse, Παρίσι 1905 (επανεκδ. Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1969).

DUMESNIL René, *La musique contemporaine en France*, 2 τόμοι, Armand Colin, Παρίσι 1949.

Χρονολογικός κατάλογος έργων
με αναφορές στην ελληνική αρχαιότητα: 1850-1918

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΕΙΔΟΣ	ΧΡΟΝ/ΓΙΑ	ΚΕΙΜΕΝΟ/ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ
Charles Gounod (1818-1893)	<i>Sapho</i>	Όπερα	1851	Émile Augier
	<i>Ulysse</i>	Σκηνική μουσική	1851	François Ponsard
	<i>A une jeune grecque</i>	Mélodie	1861	P. Yraven
Ambroise Thomas (1811-1896)	<i>Psyché</i>	Όπερα	1857 (αναθ. 1878)	Jules Barbier & Michel Carré
Léo Delibes (1836-1891)	<i>La Mort d'Orphée</i>	Καντάτα	1878	Armand Renaud
Georges Hüe (1858-1948)	<i>Médée</i>	Καντάτα	1879	Grimault
	<i>Le retour d'Ulysse</i>	Μουσική για τον Κιν/φο	1909	Jules Lemaître
Alexandre Guilmant (1837-1911)	<i>Ariane</i>	Καντάτα	1882	;
Henri Duparc (1848-1933)	<i>Phidilé</i>	Mélodie	1882	Leconte de Lisle
Ernest Fanelli (1860-1917)	<i>Thèbes</i>	Συμφωνικό ποίημα	1883	
Arthur Coquard (1846-1910)	<i>Le songe d'Andromaque</i>	Καντάτα	1884	F. Bertin
	<i>Philoctète</i>	Σκηνική μουσική	1896	Pierre Quillard
	<i>Agamemnon</i>	Σκηνική μουσική	;	;
Alfred Bruneau (1857-1934)	<i>Léda</i>	Συμφωνικό ποίημα	1882	Henri Lavedan
	<i>Les Bacchantes</i>	Μπαλέτο	1887	Félix Naquet & Alfred Bruneau
	<i>Penthésilée</i>	Συμφωνικό ποίημα	1888	Catulle Mendès
Lucien Lambert (1858-1945)	<i>Prométhée enchaîné</i>	Καντάτα	1885	Camille du Locle

Charles de Sivry (1848-1900)	<i>Agamemnon</i>	Σκηνική μουσική	1886	Henri de Bornier
Benjamin Godard (1849-1895)	<i>Orphée</i>	Όπερα	1887	Charles Grandmougin
Gustave Charpentier (1860-1956)	<i>Didon</i>	Καντάτα	1887	L. Augé de Lassus
Erik Satie (1866-1925)	<i>3 Gymnopédies</i>	Πιάνο	1888	
Gabriel Pierné (1863-1937)	<i>Pandore</i>	Καντάτα	1888	Paul Collin
Émile Duneau	<i>Prométhée: Le peuple délivré</i>	Καντάτα	1889	;
Ernest Chausson (1855-1899)	<i>Hébé</i>	Mélodie	1882	Louise Ackermann
	<i>Hélène</i>	Όπερα	1886	Leconte de Lisle
	<i>Les Oiseaux</i>	Σκηνική μουσική	1889	Jean Richepin
Cécile Chaminade (1857-1944)	<i>Callirhoë</i>	Μπαλέτο	1888	Elzéard Rougier
	<i>Ode à Bacchus</i>	Mélodie	1899	H. Jacquet
Emmanuel Chabrier (1841-1894)	<i>L'île heureuse</i>	Mélodie	1890	Ephraïm Mikhaël
André Messager (1853-1929)	<i>Prométhée enchaîné</i>	Καντάτα	1877	G. Clerc
	<i>Hélène</i>	Σκηνική μουσική	1891	Paul Delair
Guillaume Leukeu (1870-1894)	<i>Andromède</i>	Καντάτα	1892	Jules Sauvenière
Marie de Grandval (1830-1907)	<i>Hébé</i>	Καντάτα	1892	Paul Collin
Alix Fournier (1864-1897)	<i>Stratonice</i>	Όπερα	1892	Louis Gallet
André Gédalge (1856-1926)	<i>Hélène</i>	Όπερα	1893	;
	<i>Phoebé</i>	Μπαλέτο	1900	G. Berr & Mariquita
Henri Maréchal (1842-1924)	<i>Déïdamie</i>	Όπερα	1893	Edouard Noël
	<i>Daphnis et Chloé</i>	Όπερα	1895	Jules & Pierre Barbier
Jean Huré (1877-1930)	<i>Sapho</i>	;	1895	
	<i>Hymne à la nuit</i>	Mélodie	;	Pierre Louÿs

Xavier Leroux (1863-1919)	<i>Endymion</i>	Καντάτα	1885	L. Augé de Lassus
	<i>Vénus et Adonis</i>	Καντάτα	1897	Louis de Gramont
	<i>Les Perses</i>	Σκηνική μουσική	1896	A. Ferdinand Hérold
	<i>Astarté</i>	Όπερα	1901	Louis de Gramont
Henri Büsser (1872-1973)	<i>Antigone</i>	Καντάτα	1893	Fernand Beissier
	<i>Daphnis et Chloé</i>	Καντάτα	1897	Charles Raffalli
	<i>Hercule au jardin des Hespérides</i>	Συμφωνικό ποίημα	1901	
Max d'Ollone (1875-1959)	<i>Daphné</i>	Καντάτα	1894	Charles Raffalli
	<i>Bacchus mystifié</i>	Μπαλέτο	1901	Sylva Sicard
Louis Ganne (1862-1923)	<i>Phryné</i>	Μπαλέτο	1897	A. Germain
Ernest Reyer (1823-1909)	<i>Psyché</i>	Όπερα	1898	G. Lamey
Vincent d'Indy (1851-1931)	<i>Médée</i>	Σκηνική μουσική	1898	Catulle Mendès
Paul Dukas (1865-1935)	<i>Sémélé</i>	Καντάτα	1899	E. Adénis
Paul Ladmirault (1877-1944)	<i>Danaë</i>	Mélodie	1891	;
	<i>Chanson grecque</i>	Φλάουτο και πιάνο	1900	
Louis Aubert (1877-1968)	<i>Hélène</i>	Mélodie	1901	A. de Bengy-Puyvallée
Pierre de Bréville (1861-1949)	<i>Hymne à Vénus</i>	Χορωδιακό	1889	Villiers de l'Isle Adam
	<i>Médée</i>	Καντάτα	1892	Ferdinand Hérold
	<i>Éros Vainqueur</i>	Όπερα	1905	Jean Lorrain
Paul Vidal (1863-1931)	<i>Éros</i>	Όπερα	1892	Adolphe Jaime
	<i>Les mystères d'Eleusis</i>	Σκηνική μουσική	1896	Maurice Bouchor
	<i>Ballet de Terpsichore</i>	Μπαλέτο	1909	;
Jules Massenet (1842-1912)	<i>Ulysse</i>	Σκηνική μουσική	1851	François Ponsard
	<i>Les noces de Prométhée</i>	Καντάτα	1867	Romain Cornut

	<i>Les Érinyes</i>	Σκηνική μουσική	1873	Leconte de Lisle
	<i>Narcisse</i>	Καντάτα	1877	Paul Collin
	<i>Apollon aux Muses</i>	Καντάτα	1885	Paul Collin
	<i>Thaïs</i>	Όπερα	1893	Louis Gallet
	<i>Sapho</i>	Όπερα	1896	Henru Cain & Arthur Bernède
	<i>Ariane</i>	Όπερα	1905	Catulle Mendès
	<i>Bacchus</i>	Όπερα	1909	Catulle Mendès
Camille Saint-Saëns (1835-1921)	<i>Les noces de Prométhée</i>	Καντάτα	1867	Romain Cornut
	<i>Le Rouet d'Omphale</i>	Συμφωνικό ποίημα	1872	
	<i>Phaéton</i>	Συμφωνικό ποίημα	1873	
	<i>La jeunesse d'Hercule</i>	Συμφωνικό ποίημα	1877	
	<i>La Lyre et la Harpe</i>	Καντάτα	1879	Victor Hugo
	<i>Les Titans</i>	Χορωδιακό	1884	T. Saint Félix
	<i>Antigone</i>	Σκηνική μουσική	1893	Paul Meurice & Auguste Vacquerie
	<i>Pallas-Athéné</i>	Mélodie	1894	J.-L. Croze
	<i>Déjanire</i>	Λυρική Τραγωδία	1898	Louis Gallet
	<i>Le Feu céleste</i>	Καντάτα	1900	Paul-Armand Silvestre
	<i>Hélène</i>	Όπερα	1903	C. Saint-Saëns
Augusta Holmès (1847-1903)	<i>Prométhée</i>	Καντάτα	1870	;
	<i>Astarté</i>	Καντάτα	1871	;
	<i>Hymne à Apollon</i>	Συμφωνικό ποίημα	1872	
	<i>Héro et Léandre</i>	Όπερα	1875	;
	<i>Les Argonautes</i>	Καντάτα	1880	Augusta Holmès
	<i>Andromède</i>	Συμφωνικό ποίημα	1883	
	<i>3 Chants de la kitharède</i>	Mélodie	1888	;
	<i>Hymne à Vénus</i>	Καντάτα	1894	;

	<i>Le jugement de Naïs</i>		1902	
	<i>Sirène</i>	Μελodie	1903	;
Alphonse Duvernoy (1842-1907)	<i>Bacchus</i>	Μπαλέτο	1902	G.Hartmann & J. Hansen
Paul Le Flem (1881-1984)	<i>Endymion et Séléné</i>	Όπερα	1903	Paul Le Flem
Raoul Laparra (1876-1943)	<i>Ulysse</i>	Καντάτα	1903	M. Coiffier
Raymond Bonheur (1851-1939)	<i>Polyphème</i>	Σκηνική μουσική	1904	Albert Samain
Michel Maurice Lévy (1883-1965)	<i>3 Chansons de Bilitis</i>	Μελodie	1905	Pierre Louÿs
Camille Erlanger (1863-1919)	<i>Aphrodite</i>	Όπερα	1905	Louis de Gramont
	<i>Bacchus Triomphant</i>	Καντάτα	1909	Henri Cain
Gabriel Grovlez (1879-1944)	<i>Psyché</i>	Όπερα	1906	;
	<i>Ariane à Naxos</i>	Συμφωνικό ποίημα	;	
Francis Thomé (1850-1909)	<i>Endymion et Phoebé</i>	Μπαλέτο	1906	Henri Cain
	<i>Vénus et Adonis</i>	Ορχηστρικό	1909	
Théodore Dubois (1837-1924)	<i>Adonis</i>	Συμφωνικό ποίημα	1907	
André Gailhard (1885-1966)	<i>La Sirène</i>	Καντάτα	1908	E. Adénis
	<i>La Fille du Soleil</i>	Λυρική Τραγωδία	1909	Maurice Magre
Noël Gallon (1891-1966)	<i>Acis et Galathée</i>	Καντάτα	1910	E. Roussel & A. Coupel
Paul Paray (1886-1979)	<i>Adonis troublé</i>	Συμφωνικό ποίημα	1911	
Reynaldo Hahn (1874-1973)	<i>Hippomène et Atalante</i>	Πιάνο	1890	
	<i>À Phidylé</i>	Μελodie	1895	Leconte de Lisle
	<i>Théone</i>	Μελodie	1897	Jean Moréas
	<i>Études Latines</i>	Μελodie	1900	Leconte de Lisle
	<i>Bacchante endormie</i>	Πιάνο	1905	

	<i>Prométhée Triomphant</i>	Καντάτα	1908	Paul Reboux
	<i>La patience de Pénélope</i>	Σκηνική μουσική	1909	Jean Cocteau & André Paysan
	<i>Aubade athénienne</i>	Χορωδιακό	1911	Paul Reboux
	<i>Méduse</i>	Σκηνική μουσική	1911	Maurice Magre
	<i>Nausicaa</i>	Όπερα	1915	René Fauchois
Gabriel Fauré (1845-1924)	<i>Lydia</i>	Mélodie	1870	Leconte de Lisle
	<i>La Naissance de Vénus</i>	Καντάτα	1882	Paul Collin
	<i>Le Pays des rêves</i>	Mélodie	1884	Armand Silvestre
	<i>La Rose</i>	Mélodie	1890	Leconte de Lisle
	<i>Hymne à Apollon</i>	Διασκευή	1894	
	<i>Prométhée</i>	Λυρική τραγωδία	1900	Jean Lorrain & Ferdinand Hérold
	<i>Pénélope</i>	Όπερα	1912	René Fauchois
	<i>Dans la Nymphée</i>	Mélodie	1914	Charles van Lerberghe
	<i>Danseuse</i>	Mélodie	1919	Renée de Brimont
	<i>Faunes et Dryades</i>	Ορχηστρικό	1906	
Albert Roussel (1869-1937)				
Claude Debussy (1862-1918)	<i>Le Triomphe de Bacchus</i>	Ορχηστρικό	1882	Théodore de Banville
	<i>Le Faune</i>	Mélodie	1893-1904	Paul Verlaine
	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	Ορχηστρικό	1894	Stéphane Mallarmé
	<i>Trois chansons de Bilitis</i>	Mélodie	1898	Pierre Louÿs
	<i>Les chansons de Bilitis</i>	Σκηνική μουσική	1901	Pierre Louÿs
	<i>Sirènes</i>	Ορχηστρικό	1901	
	<i>L'isle joyeuse</i>	Πιάνο	1904	
	<i>Danseuses de Delphes</i>	Πιάνο	1909	
	<i>Syrinx</i>	Φλάουτο	1913	
	<i>Six Épigraphes Antiques</i>	Πιάνο	1914	
Charles Kœchlin (1867-1950)	<i>La prière du mort</i>	Mélodie	1896	J. M. de Hérédia
	<i>Cinq Chansons de Bilitis</i>	Mélodie	1898-1908	Pierre Louÿs

	<i>La jeune Tarentine</i>	Μελodie	1900-2	André Chénier
	<i>Nèere</i>	Μελodie	1900-2	André Chénier
	<i>Le Cortège d'Amphitrite</i>	Μελodie	1905-7	Albert Samain
	<i>L'île ancienne</i>	Μελodie	1905-7	Albert Samain
	<i>Amphise et Melitta</i>	Μελodie	1906-7	Albert Samain
	<i>Améthyste</i>	Μελodie	1905-8	Albert Samain
	<i>Rhodante</i>	Μελodie	1906-8	Albert Samain
	<i>Soir Païen</i>	Μελodie	1908-9	Albert Samain
	<i>Études Antiques</i>	Ορχηστρικό	1908-10	
	<i>La forêt païenne</i>	Ορχηστρικό	1911-6	Albert Samain
	<i>La Divine Vespée</i>	Μπαλέτο	1917-8	Charles Kœchlin
	<i>Hymne à Vénus</i>	Μελodie	1918	Villiers de l'Isle Adam
Déodat de Séverac (1872-1921)	<i>Nymphes aux crépuscule</i>	Ορχηστρικό	1899	
	<i>Les Naiades et le Faune indiscret</i>	Πιάνο	1908	
	<i>Hélène de Sparte</i>	Σκηνική μουσική	1912	Émile Verhaeren
Henry de la Meurthe (1846-1919)	<i>Icare</i>	Όπερα	1911	Henri Cain
Lili Boulanger (1893-1918)	<i>Le Retour</i>	Μελodie	1911	Georges Delaquys
	<i>Les Sirènes</i>	Χορωδιακό	1911	Charles Grandmougin
Paul Dupin (1865-1949)	<i>Les Suppliantes</i>	Ορατόριο	1912	;
Maurice Ravel (1875-1937)	<i>Daphnis et Chloé</i>	Μπαλέτο	1912	M. Fokine
Léo Pouget	<i>Le triomphe de Bacchus</i>	Μπαλέτο	1913	M. Nadaud
Marcel Dupré (1886-1971)	<i>2 Chansons de Bilitis</i>	Μελodie	1913	Pierre Louÿs
	<i>Psyché</i>	Καντάτα	1914	E. Roussel & A. Coupel
Florent Schmitt (1870-1958)	<i>Callirrhoe</i>	Καντάτα	1899	E. & E. Adénis
	<i>Dionysiaques</i>	Ορχηστρικό	1914	

Claude Delvincourt (1888-1954)	<i>Typhaon</i>	Συμφωνικό ποίημα	1914	
Henri Février (1875-1957)	<i>Aphrodite</i>	Σκηνική μουσική	1914	Pierre Frondaie
Guy Ropartz (1864-1955)	<i>Œdipe à Colonne</i>	Σκηνική μουσική	1914	Georges Rivollet
Louis Vierne (1870-1937)	<i>Psyché</i>	Συμφωνικό ποίημα	1914	Victor Hugo
	<i>Éros</i>	Σοπράνο και ορχήστρα	1916	Anna de Noailles
	<i>Sappho</i>	Mélodie	1917	Paul Verlaine
Philippe Gaubert (1879-1941)	<i>Phoebé</i>	Μπαλέτο	1900	G. Berr
	<i>Le Cortège d'Amphitrite</i>	Ορχηστρικό	1912	
	<i>Philotis, danseuse de Corinthe</i>	Μπαλέτο	1914	Gabriel Bernard
	<i>Nymphes à la fontaine</i>	Φλάουτο, βιολί, Πιάνο	1916	
Jean Cras (1879-1932)	<i>Polyphème</i>	Όπερα	1918	Albert Samain
Gabriel Dupont (1878-1914)	<i>Hymne à Aphrodite</i>	Συμφωνικό ποίημα	;	
Gaston Salvayre (1847-1916)	<i>Les Bacchantes</i>	;	;	
	<i>Calypso</i>	Καντάτα	1872	Victor Roussy
Rita Strohl	<i>Poèmes en douze chants</i>	Mélodie	;	Pierre Louÿs
François Berthet (; - 1956)	<i>Chansons de Bilitis</i>	;	;	
Louis Aubert Bourgault-Ducoudray (1840-1910)	<i>Prométhée</i>	;	;	
René de Castéra (1873-1955)	<i>Nausicaa</i>	Μπαλέτο	;	

Βιβλιογραφία

- ALBOUY Pierre, *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*, Armand Colin, Παρίσι 1969.
- ATHYS Alfred, «La quinzaine dramatique», *La Revue Blanche*, 17, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1898, σσ. 467-472.
- BAGNOLET, «Les festes de Bacchus», *La Revue Musicale S.I.M.*, 11 Νοεμβρίου 1912, σσ. 41-45.
- BANCQUART Marie-Claire & CAHNÉ Pierre, *Littérature française du XXe siècle*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1992.
- BARRAUD Henry, «Florent Schmitt et son œuvre», *L'Art Musical*, 43, 8 Ιανουαρίου 1937, σσ. 313-316.
- BASCH Sophie, *Le Mirage Grec. La Grèce moderne devant l'opinion française (1846-1946)*, Hatier, Παρίσι 1995.
- BEAUMONT Antony, επιμ., *Busoni Ferruccio, Selected Letters*, Faber & Faber, Λονδίνο 1987.
- BELLAIGUE Camille, «Les époques de la musique. L'Antiquité», *Revue des Deux Mondes*, 15 Οκτωβρίου 1899, σσ. 806-840.
- BELLEFONDS Gaston de, «Le Théâtre Antique d'Orange», *La Revue Bleue*, 11, 12 Σεπτεμβρίου 1903, σσ. 349-352.
- BELTRANDO-PATTIER Marie-Claire, «Quelques mises en musique des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs: une esthétique "fin de siècle"», *Revue Internationale de Musique Française*, 32: «Symbolisme et musique en France 1870-1914», Honoré Champion, Παρίσι 1995, σσ. 106-113.
- BERSTEIN Serge & MILZA Pierre, *Histoire de la France au XXe siècle*, τόμος 1: 1900-1930, Complexe, Βρυξέλλες 1990.
- BERTRAND Louis, *La fin du classicisme et le retour à l'antique, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIXe siècle en France*, Hachette, Παρίσι 1897, (επανεκδ. Slatkine reprints, Γενεύη 1968).
- BOELLMANN-GIGOUT Marie-Louise, «L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves», *Histoire de la musique*, τόμος 2, Alexis Roland-Manuel, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1963, σσ. 841-866.

- BONNEROT Jean, *Camille Saint-Saëns: sa vie et son œuvre*, Durand, Παρίσι 1914.
- BOSCHOT Adolphe, «Pénélope», *L'écho de Paris*, 11 Μαΐου 1913, σ. 4.
- BOUCHOR Maurice, *Les mystères d'Eleusis*, Lecène, Oudin et Cie, Παρίσι 1894.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Lemoine, Παρίσι 1877.
- _____, «La modalité dans la musique grecque», Διάλεξη στη Διεθνή Έκθεση του 1878 (7 Σεπτεμβρίου 1878), Imprimerie Nationale, Παρίσι 1879.
- BOUYER Raymond, «Une réponse de M. Le Chevalier C. W. Gluck», *La Revue Bleue*, 15, 10 Οκτωβρίου 1903, σσ. 466-469.
- BRÉVILLE Pierre de, «Musique», *Mercure de France*, 136, Απρίλιος 1901, σσ. 229-234.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, «Le Génie Latin», *Discours de combat*, τόμος 1, Perrin, Παρίσι 1900, σσ. 249-292.
- BUCKLE Richard, *Diaghilev*, μτφρ. Tony Mayer, Lattès, Παρίσι 1980.
- BUSSER Henri, *De Pelléas aux Indes Galantes*, Arthème Fayard, Παρίσι 1955.
- CABALLERO Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο της Pennsylvania, 1996, (UMI Microform 9712896).
- _____, «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War», *J.A.M.S.*, 52/3, Φθινόπωρο 1999, σσ. 593-625.
- CAHOURS D'ASPRY Jean-Bernard, *Déodat de Séverac (1872-1921). Musicien du soleil méditerranéen*, Séguier, Anglet 2001.
- CANAT René, *L'hellénisme des romantiques*, 3 τόμοι, Didier, Παρίσι 1951, 1953, 1955.
- CHATEAUBRIAND François René, *Génie du christianisme*, Maurice Regard, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1978.
- CHIMÈNES Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Fayard, Παρίσι 2004.
- CLANCIER Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au Surréalisme. Panorama critique*, Seghers, Παρίσι 1959.
- CLÉMENT Félix & LAROUSSE Pierre, *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*, τόμος 2, A. Pougin, επιμ., Larousse, Παρίσι 1905, (επανεκδ. Da Capo Press, Νέα Υόρκη 1969).
- COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. 1918*, Stock, Παρίσι 1993.

- COMBARIEU Jules, επιμ., *Congrès International d'Histoire de la Musique*,
Imprimerie Saint-Pierre, Solesmes 1901.
- _____, *La Musique et la Magie*, Alphonse Picard, Παρίσι 1909.
- _____, *Histoire de la musique*, τόμος 1: «Des origines à la fin du XVI^e siècle»,
Armand Colin, Παρίσι ⁹1953.
- COOPER Martin, *French music: from the death of Berlioz to the death of Fauré*,
Oxford University Press, Λονδίνο 1969.
- COQUIS André, *Jules Massenet*, Seghers, Παρίσι 1965.
- COX David, *Debussy's Orchestral Music*, Ariel Music. BBC Books, Λονδίνο 1987.
- DAHLHAUS Carl, *Between Romanticism and Modernism*, επιμ. Mary Whittall,
University of California Press, Berkeley, Λος Άντζελες 1980.
- DAVIES Laurence, *The Gallic Muse*, J. M. Dent & Sons, Λονδίνο 1967.
- DECAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française
1892-1914*, Privat, Τουλούζη 1960.
- DELAHAYE Michel, «Neuf lettres de Maurice Ravel à Marguerite Baugnies de
Saint-Marceaux», *Revue Internationale de Musique Française*, 24, Νοέμβριος
1987, σσ. 10-37.
- DEMUTH Norman, *Ravel*, J. M. Dent, Λονδίνο 1947.
- DEPAULIS Jacques, «L'Orphée de Roger-Ducasse», *Musiques d'Orphée*, Danièle
Pistone & Pierre Brunel, επιμ., P.U.F., Παρίσι 1999, σσ. 123-141.
- DESBRUERES Michel, «Le Prométhée de Jean Lorrain et André Hérold», *Études
Fauréennes*, 20-21, 1983-4, σσ. 7-17.
- DESONAY Fernand, *Le Rêve Hellénique chez les poètes Parnassiens*, Honoré
Champion, Παρίσι 1928.
- D'INDY Vincent, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*,
Delagrave, Παρίσι 1930.
- DROULIA Loukia, *Philhellénisme. Ouvrages inspirés par la guerre de
l'indépendance grecque. 1821-1833. Répertoire bibliographique*, Centre de
Recherches Néo-Helléniques de la Fondation Nationale de la Recherche
Scientifique, 17, Αθήνα 1974.
- DUCHESNEAU Michel, «La Société Nationale de Musique de 1871 à 1909»,
Intemporel, 13, Ιανουάριος-Μάρτιος 1995,
<http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR13DUCTXT.HTML>.
Πρόσβαση στις 15 Οκτωβρίου 2003.

- DUFOURT Hugues, *Musique, Pouvoir, Écriture*, Christian Bourgois, Παρίσι 1991.
- DUKAS Paul, *Écrits sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales, Παρίσι 1948.
- DUMESNIL René, *Portraits de Musiciens Français*, Plon, Παρίσι, 1938.
- _____, «Le centenaire de Gabriel Fauré», *La Revue Musicale*: «Le Centenaire de Gabriel Fauré (1845-1945)», Philippe Fauré Frémiet & René Dumesnil, επιμ., Ιούνιος 1945, σσ. 27-35.
- _____, *La musique contemporaine en France*, 2 τόμοι, Armand Colin, Παρίσι 1949.
- _____, *Histoire illustrée du Théâtre Lyrique*, Plon, Παρίσι 1953.
- EIGELDINGER Jean-Jacques, «Debussy et l'idée de l'arabesque musicale», *Cahiers Debussy*, 12-13, 1988-9, σσ. 5-14.
- FAURE Michel, «L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère. Contribution à l'étude des mentalités sociales à travers les *Fêtes galantes* de Verlaine et de deux de ses musiciens: Fauré et Debussy», *Le Mouvement social*, 109, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1979, σσ. 15-34.
- _____, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Παρίσι 1985.
- FAURE Michel & VIVÈS Vincent, *Histoire et poésie de la mélodie française*, Éditions du C.N.R.S., Παρίσι 2000.
- FAURÉ-FREMIET Philippe, *Gabriel Fauré*, Rieder, Παρίσι 1929.
- _____, «La genèse de Pénélope», *La Revue Musicale*: «Le Centenaire de Gabriel Fauré (1845-1945)», Philippe Fauré Frémiet & René Dumesnil, επιμ., Ιούνιος 1945, σσ. 7-26.
- _____, επιμ., *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Grasset, Παρίσι 1951.
- FÉTIS François-Joseph, *Histoire générale de la musique*, τόμοι 1, 3, Firmin Didot, Παρίσι 1869, 1872, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983).
- FISCHER Kurt Von, «Debussy and the climate of art nouveau: Some remarks in Debussy's aesthetics», Πρακτικά του 3^{ου} Συνεδρίου της Διεθνούς Μουσικολογικής Εταιρείας: «Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the Early 20th Century», Αδελαΐδα, 23-30 Σεπτεμβρίου 1979, στο *Miscellanea Musicologica*, Adelaide Studies in Musicology, 13, 1984, σσ. 49-56.
- FLEURY Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Fayard, Παρίσι 1996.

- Franc-Nohain, «A propos de Déjanire», *Revue Blanche*, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1898, σσ. 228-230.
- FULCHER Jane, *French Cultural Politics and Music: From The Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford University Press, Οξφόρδη 1999.
- GACHET Jacqueline, *Les représentations lyriques aux arènes de Béziers de 1898 à 1911*, Διδακτορική διατριβή (αδημοσίευτη), Πανεπιστήμιο Παρισιού 4 (Σορβόνη), 1976.
- GALLOIS Jean, *Ernest Chausson*, Seghers, Παρίσι 1967.
- GARNIER Paul-Louis, «Prométhée à Beziers», *La Revue Blanche*, 23, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1900, σσ. 141-143.
- GAULTIER Paul, «La Renaissance de l'idéal antique», *La Revue Bleue*, 21 Ιανουαρίου 1905, σσ. 93-95.
- GAYET Albert, «Deux prêtresses du culte d'Antinoüs», *Mercure de France*, 16 Δεκεμβρίου 1907, σσ. 616-626.
- GEVAERT François Auguste, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 τόμοι, Annot-Braeckman, Γάνδη 1875, 1881, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965).
- _____, *Nouveau traité d'instrumentation*, Lemoine & Fils, Παρίσι 1885.
- _____, *La Mélodie Antique dans le chant de l'église latine*, Hoste, Γάνδη 1895.
- GHEUSI Pierre, *Cinquante ans de Paris: Mémoires d'un témoin (1889-1938)*, τόμοι 2, 3, Plon, Παρίσι 1939.
- GIDE André, «Nationalisme et Littérature. (À propos d'une enquête de la Phalange)», *La Nouvelle Revue Française*, 1^η Ιανουαρίου 1909, στο HEBEY Pierre, επιμ., *L'esprit NRF. 1908-1940*, Gallimard, Παρίσι 1990, σσ. 20-23.
- GODWIN Joscelyn, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995.
- GOHIN Ferdinand, *L'œuvre poétique de Albert Samain*, Librairie Garnier Frères, Παρίσι 1919.
- GONNARD Henri, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Honoré Champion, Παρίσι 2000.
- GORCEIX Paul, επιμ., *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Complexe, Βρυξέλλες 1998.
- GOUBAULT Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Slatkine, Γενεύη 1984.

- GOUJON Jean-Paul, *Pierre Louÿs. Une vie secrète (1870-1925)*, Seghers/J.-J. Pauvert, Παρίσι 1988.
- ΓΚΡΕΪΒΣ Ρόμπερτ, *Οι Ελληνικοί μύθοι*, μτφρ. Λεωνίδας Ζενάκος & Μανουέλα Μπέρκη-Μεϊμάρη, 2 τόμοι, Κάκτος, Αθήνα 1998.
- GRAYSON David, «Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women», *Debussy and his World*, Jane Fulcher, επιμ., Princeton University Press, Princeton 2001, σσ. 117-139.
- GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Flammarion, Παρίσι 2001.
- GUIEYSSE Jules, «L'œuvre d'orchestre», *La Revue Musicale*, 324-326, 1979, σσ. 147-167.
- GUILLOT Pierre, «Claude Debussy et Déodat de Séverac», *Cahiers Debussy*, 10, 1986, σσ. 3-16.
- _____, επιμ., *Déodat de Séverac, Écrits sur la musique*, Mardaga, Λιέγη 1993.
- HAHN Reynaldo, *Journal d'un musicien*, Plon, Παρίσι 1933.
- HARDING James, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Flammarion, Παρίσι 1980.
- HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France*, τόμος 4, A. et J. Picard et Cie, Παρίσι 1952.
- HEREDIA José-Maria, *Les Trophées*, Pierre Feuga, επιμ., Orphée/La Différence, χ.τ.ε., 1990.
- HOLLOWAY Robin, *Debussy and Wagner*, Eulenburg, Λονδίνο 1979.
- HONEGGER Arthur, «À l'Opéra: "Pénélope" un chef-d'œuvre», *Comoedia* στο CALMEL Huguette, επιμ., *Arthur Honegger. Écrits*, Honoré Champion, Παρίσι 1992, σσ. 548-550.
- HOWAT Roy, *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- HUEBNER Steven, *Les opéras de Charles Gounod*, μτφρ. Alain & Marie-Stella Pâris, Actes Sud, Παρίσι 1994.
- _____, *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1999.
- _____, «Ulysse Revealed», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 207-238.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, Robert Lafont, Παρίσι 1985.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, A. Collin, Παρίσι 1961.

- _____, *L'ironie*, Flammarion, Παρίσι 1964.
- _____, *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Παρίσι 1974.
- _____, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Παρίσι 1976.
- _____, *La musique et les heures*, Seuil, Παρίσι 1988.
- _____, *Ravel*, Seuil, Παρίσι ²1995.
- JAROCINSKI Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, μτφρ. Thérèse Douchy, Seuil, Παρίσι 1970.
- JOLY-SEGALAN Annie & SCHAEFFNER André, επιμ., *Segalen et Debussy*, Éditions du Rocher, Μονακό 1961.
- JOUANNY Robert A., επιμ., *Cent soixante-treize lettres de Jean Moréas à Raymond de La Tailhède et à divers correspondants*, Minard, Παρίσι 1968.
- JOURDAN-MORHANGE Hélène, *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Παρίσι 1955.
- JULLIEN Adolphe, «Aphrodite», *Le théâtre*, 176, 1906, σσ. 12-21.
- KELKEL Manfred, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années folles*, Librairie Vrin, Παρίσι 1992.
- KŒCHLIN Charles, «Société Nationale – Schola Cantorum – SMI», Διάλεξη του συνθέτη στο σπίτι της πιανίστας Jeanne Herscher-Clément στις 24 Φεβρουαρίου 1916, Michel Duchesneau, επιμ., *Intemporel*, 21, Ιανουάριος-Μάρτιος 1997, 24, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1997, <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR21KOETXT.html>, <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR24KOETXT.html>. Πρόσβαση στις 14 Δεκεμβρίου 2002.
- _____, «La Musique: plaisir de l'esprit ou jouissance sensuelle?», *La Revue Musicale*, Μάρτιος 1921, σσ. 219-241.
- _____, «Le Théâtre», *La Revue Musicale*, Οκτώβριος 1922-23, σσ. 34-49.
- _____, «Les tendances de la musique moderne française», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, μέρος 2^ο, τόμος 1, Albert Lavignac & Lionel de la Laurencie, επιμ., Delagrave, Παρίσι 1925, σσ. 56-145.
- _____, «La mélodie», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislav Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σσ. 1-62.
- _____, «Souvenirs de Charles Kœchlin», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislav Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σσ. 387-395.

- _____, *Gabriel Fauré*, μτφρ. Leslie Orrey, Dobson, Λονδίνο 1946, (επανεκδ. Irvine, Καλιφόρνια 1990-1996).
- _____, «Maurice Emmanuel et la musique modale», *La Revue Musicale* 1947, αναδημοσίευση στο *La Revue Musicale*, 410-11, 1988, σσ. 70-76.
- _____, «Musique atonale», *La Pensée*, 17, Μάρτιος-Απρίλιος 1948, σσ. 27-38.
- _____, «Études sur Charles Kœchlin par lui-même», *La Revue Musicale*, 340-341, Μάρτιος 1981, σσ. 39-72.
- KŒCHLIN Yves, «Mon Père», *Feuilles d'automne. Le compositeur Charles Kœchlin à Villiers-sur-Mer*, Bernard Kœchlin, επιμ., PhoneIcone, χ.τ.ε., 2002, σσ. 13-14.
- KOLB Philippe, επιμ., *Marcel Proust. Lettres à Reynaldo Hahn*, Gallimard, Παρίσι 1956.
- KOLONIA Rosina, «L'écho de la Fouille», *La redécouverte de Delphes*, École Française d'Athènes, Εφορεία Αρχαιοτήτων Δελφών, De Boccard, χ.τ.ε., 1992, σσ. 194-202.
- KOPPEN Erwin, «Wagnerism as Concept and Phenomenon», μτφρ. Erika & Martin Swales, *Wagner Handbook*, Ulrich Müller & Peter Wapnewski, επιμ., Harvard University Press, Cambridge 1992, σσ. 343-353.
- KRAMER Lawrence, *Classical music and postmodern knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995.
- KUNZE Stefan, «Die Antike in der Musik des 20. Jahrhunderts», *Auseinandersetzungen mit der Antike*, Hellmut Flashar, επιμ., C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1985-1990, σσ. 163-200.
- LABELLE Nicole, επιμ., *Albert Roussel, Lettres et Écrits*, Flammarion, Παρίσι 1987.
- LACOUR Léopold, «La tragédie grecque au théâtre d'Orange», *La Revue de Paris*, 1^η Σεπτεμβρίου 1902, σσ. 213-224.
- LALO Pierre, «La Musique», *Le Temps*, 5 Οκτωβρίου 1900, σ. 3.
- _____, «La Musique», *Le Temps*, 10 Δεκεμβρίου 1907, σ. 3.
- _____, «La Musique», *Le Temps*, 11 Ιουνίου 1917, σ. 3.
- LALOY Louis, «À l'opéra comique: Aphrodite, pièce musicale en sept tableaux», *Mercure Musical*, 15 Απριλίου 1906, σσ. 372-375.
- _____, *La musique retrouvée: 1902-1927*, Desclée de Broumer, χ.τ.ε., 1974.
- _____, «Amphion», *La Revue des deux mondes*, 1^η Αυγούστου 1931, σσ. 702-709.

- LANDORMY Paul, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 13, 5/1, 26 Μαρτίου 1904, σσ. 394-397.
- _____, «L'état actuel de la musique française», *La Revue Bleue*, 14, 5/1, 2 Απριλίου 1904, σσ. 421-426.
- LAPIERRE Jean-Pie & LEVILLAIN Philippe, «Laïcisation, union sacrée et apaisement (1895-1926)», *Histoire de la France religieuse*, τόμος 4, Jacques Le Goff & René Rémond, επιμ., Seuil, Παρίσι 1992, σσ. 11-128.
- LARNER Gerald, *Maurice Ravel*, Phaidon, Λονδίνο 1996.
- LARROUMET Gustave, «La danse grecque à la Bodinière», *Le Temps*, 9 Φεβρουαρίου 1897, σ. 3.
- LECONTE DE LISLE Charles Marie, *Poèmes antiques*, Alphonse Lemerre, Παρίσι, χ.χ.
- LÉON Antoine, *Histoire de l'enseignement en France*, Presses Universitaires de France, Παρίσι 1967.
- LEROUX Xavier, «Les Bacchantes à l'Opéra», *Musica*, 124, Ιανουάριος 1913, σ. 6.
- LESPINARD Bernadette, «Les manifestations chorales à Paris en 1900», *Revue Internationale de Musique Française*, 12, Νοέμβριος 1982, σσ. 87-96.
- LESTRINGANT Frank, «Les amours pastorales de Daphnis et Chloé: fortunes d'une traduction de J. Amyot», Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου: *Fortunes de Jacques Amyot*, Melun 18-20 Απριλίου 1985, Michel Balard, επιμ., Nizet, χ.τ.ε. 1986, σσ. 237-257.
- LESURE François, επιμ., *Diaghilev. Les Ballets Russes*, Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1979.
- _____, «*Crime d'Amour* ou *Fêtes Galantes*. Un projet verlainien de Debussy. (1912-1915)», *Cahiers Debussy*, 10, 1986, σσ. 17-23.
- _____, επιμ., *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Παρίσι ²1987.
- _____, «Une interview Romaine de Debussy», *Cahiers Debussy*, 11, 1987, σσ. 3-8.
- _____, «Pour ou contre Ravel», *Musical*, 4, Ιούνιος 1987, σσ. 70-87.
- _____, επιμ., *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, Hermann, Παρίσι 1993.

- _____, *Claude Debussy. Biographie critique suivie du catalogue de l'œuvre*, Fayard, Παρίσι 2003.
- LI-KÆCHLIN Madeleine, επιμ., *Charles Kæchlin. Correspondance*, *La Revue Musicale*, 348-350, 1982.
- LOCKSPEISER Edward, *Debussy, sa vie et sa pensée*, μτφρ. Léo Dilé, Fayard, Παρίσι 1980.
- LOUVEL Armand, «L'influence française en Grèce», *La Revue Bleue*, 25, 20 Ιουνίου 1903, σσ. 792-794.
- LOUÏS Pierre, «Plaidoyer pour la liberté morale», *Mercure de France*, 24, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1897, σσ. 7-15.
- LOUÏS Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, Albin Michel, Παρίσι 1962.
- MAHÉ Nathalie, *Le Mythe de Bacchus*, Fayard, Παρίσι 1992.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Henri Mondor & G. Jean-Aubry, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1945.
- _____, *Écrits sur le livre (choix de textes)*, Henri Meschonnic, επιμ., Éditions de l'éclat, Παρίσι 1985.
- MARNAT Marcel, *Maurice Ravel*, Fayard, Παρίσι 1986.
- _____, επιμ., *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*, Hazan, Παρίσι 1995.
- MARTEL Philippe, «Le Félibrige», *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora, επιμ., III/2, Gallimard, Παρίσι 1992, σσ. 567-611.
- MASSENET Jules, *My recollections*, μτφρ. H. Villiers Barnett, Small Maynard, Βοστώνη 1919, (επανεκδ. Irvine, Καλιφόρνια 1990-1996).
- _____, *Jules Massenet en toutes lettres*, Éditions de Fallois, Παρίσι 2001.
- MAUCLAIR Camille, «Le Classicisme et l'Académisme», *La Revue Bleue*, 11, 14 Μαρτίου 1903, σσ. 335-340.
- MAURRAS Charles, *Le Voyage d'Athènes*, Plon, Παρίσι 1939.
- _____, *Les Vergers sur la mer. Attique, Italie et Provence*, Ernest Flammarion, Παρίσι 1937.
- MAYBON Albert, «Félibrige et nationalisme», *La Revue Blanche*, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1902, σσ. 139-148.
- MÉNARD Louis, *Rêveries d'un païen mystique*, Rioux de Maillou, επιμ., Georges Crès, Παρίσι 1911.
- MENDÈS Catulle, «Le Jeune Prix de Rome et le vieux wagnériste», *La Revue wagnérienne*, 8 Ιουνίου 1885, σσ. 131-135.

- MERCIER Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, Nizet, Παρίσι 1969.
- METAΞΑΣ Α-Ι. Δ., *Η υφαρπαγή των μορφών. Από την πολιτική ομιλία του κλασικισμού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003.
- MILHAUD Darius, *Entretiens avec Claude Rostand*, Pierre Belfond, Παρίσι 1992.
- MIPAMPIEL Αντρέα, «Η ελληνική έμπνευση στο έργο του Ραβέλ», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 63, 12 Φεβρουαρίου 1938, σσ. 1, 11. Αναδημοσίευση στη γαλλική γλώσσα: MIRAMBEL André, «L'inspiration grecque dans l'œuvre de Ravel», *La Revue Musicale*, «Hommage à Maurice Ravel», Δεκέμβριος 1938, σσ. 303-310.
- MIXAΗΛΙΔΗ Σόλωνα, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα ²1989.
- MORRISON Simon, «The Origins of *Daphnis et Chloé* (1912)», *19th Century Music*, XXVIII/1, Καλοκαίρι 2004, σσ. 50-76.
- MÜLLER Ulrich, «Wagner and Antiquity», μτφρ. Stewart Spencer, *Wagner Handbook*, Ulrich Müller & Peter Wapnewski, επιμ., Harvard University Press, Cambridge 1992, σσ. 227-235.
- NECTOUX Jean-Michel, *Fauré*, Seuil, Παρίσι 1972.
- _____, επιμ., *Camille Saint-Saëns et Gabriel Fauré: Correspondance. Soixante ans d'amitié*, Heugel, Παρίσι 1973.
- _____, «Debussy et Fauré», *Cahiers Debussy*, 3, 1979, σσ. 13-30.
- _____, επιμ., *Gabriel Fauré. Correspondance*, Flammarion, Παρίσι 1980.
- _____, «Debussy et Mallarmé», *Cahiers Debussy*, 12-13, 1988-9, σσ. 54-66.
- _____, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Flammarion, Παρίσι 1990.
- _____, «Notes sur les spectacles musicaux aux Arènes de Béziers. 1898-1910», *150 ans de musique française. 1789-1939*, François Lesure, επιμ., Actes Sud, Arles 1991, σσ. 151-159.
- _____, «Fauré: Voice, Style and Vocality», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999, σσ. 369-402.
- NICHOLS Roger, *Ravel Remembered*, Norton, Νέα Υόρκη 1988.
- _____, *Debussy remembered*, Faber & Faber, Λονδίνο 1992.
- NITΣΕ Φρειδερίκος, *Η Γέννηση της Τραγωδίας*, μτφρ. Γιάννης Λάμπσας, Κάκτος, Αθήνα 1995.
- NTANKAN Ιζαντόρα, *Η ζωή μου*, μτφρ. Άννα Σικελιανού, Νεφέλη, Αθήνα 1990.

- ORENSTEIN Arbie, επιμ., *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, Flammarion, Παρίσι 1989.
- ORLEDGE Robert, *Gabriel Fauré*, Eulenburg Books, Λονδίνο 1979.
- _____, *Debussy and the Theater*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- _____, *Charles Kœchlin (1867-1950). His life and works*, Harvard Academic Publishers, Chur 1989.
- _____, «Satie at Sea», *Music and Letters*, LXXI, 3 Αυγούστου 1990.
- _____, *Satie the composer*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- _____, «A Voyage of Discovery into Fauré's Song Cycle *Mirages*», *Regarding Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999. σσ. 334-367.
- PATUREAU Frederique, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Mardaga, Λιέγη 1991.
- PÉLADAN Joséphin, «La Démocratie et le Théâtre», *La Revue Bleue*, 10, 5 Μαρτίου 1904, σσ. 305-308.
- PELTRE Christine, *Retour en Arcadie: Le Voyage en Grèce des artistes français au XIXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1997.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Versailles*, Mengès, Παρίσι 1995.
- PEYRE Henri, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870*, Yale University Press, New Haven 1932.
- _____, «What Greece Means to Modern France», *Yale French Studies*, Δεκέμβριος 1950, σσ. 53-62.
- PHILLIPS Edward, «Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré», *Music Analysis*, 12/1, Μάρτιος 1993, σσ. 3-24.
- PICKARD-CAMBRIDGE Arthur Wallace, *The dramatic festivals of Athens*, John Gould & D.M. Lewis, επιμ., Clarendon Press, Οξφόρδη² 1988.
- PLUMYÈNE Jean, *Les nations romantiques. Histoire du nationalisme. Le XIXe siècle*, Fayard, Παρίσι 1979.
- POIRET Paul, *En habillant l'époque*, Bernard Grasset, Παρίσι 1930.
- ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Άγγελος, *Ιστορία της Τέχνης*, τόμος Α', Πεχλιβανίδης, Αθήνα 1967.
- QUILLARD Pierre, «Hellenica», *Mercure de France*, Απρίλιος 1900, σσ. 149-156.
- RADIOT Paul, «Notre Byzantinisme», *La Revue Blanche*, 28, Φεβρουάριος 1894, σσ. 110-125.

- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Librairie José Corti, Παρίσι 1952.
- REINACH Théodore, «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σσ. 584-610.
- _____, «La musique du nouvel Hymne de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σσ. 363-389.
- _____, «Une page de musique grecque», *Revue de Paris*, 15 Ιουνίου 1894, σσ. 203-224.
- _____, *Ομιλία στη Γενική Συνέλευση της Association pour l'encouragement des études grecques*, 3 Ιουνίου 1897, Ernest Leroux, Παρίσι 1897.
- _____, επιμ., *Les Hymnes delphiques à Apollon, avec notes musicales*, Fontemoing, Παρίσι 1912.
- RENAN Ernest, *Œuvres complètes*, τόμος 2, Henriette Psichari, επιμ., Calmann-Lévy, Παρίσι, χ.χ.
- ROBERT Frédéric, *Emmanuel Chabrier*, Seghers, Παρίσι 1970.
- _____, *La musique française au XIXe siècle*, Presses Universitaires de France, Παρίσι ³1991.
- ROLLAND Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Hachette, Παρίσι 1908.
- ROMAIN Yvonne de [MAINOR Yves], *Les Dieux Éternels*, E. Sansot, Παρίσι 1911.
- ΡΩΜΑΝΟΥ Καίτη, «Μουσική εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1777-2000*, τόμος 3, Βασίλης Παναγιωτόπουλος, επιμ., Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 345-360.
- _____, «Η μουσική: 1871-1909. Από την Παράδοση στο Αστικό πρότυπο», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1777-2000*, τόμος 5, Βασίλης Παναγιωτόπουλος, επιμ., Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 219-230.
- SAINT-SAËNS Camille, «Causerie musicale», *La Nouvelle Revue*, 1, Οκτώβριος 1879, σσ. 634-643.
- _____, *Rimes familières*, Calmann-Lévy, Παρίσι 1902.
- _____, *Outspoken Essays on Music*, μτφρ. Fred Rothwell, Dutton, Νέα Υόρκη 1922, (επανεκδ. Irvine, California 1990-1996).
- SALAZAR Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra*, P.U.F., Παρίσι 1980.
- SALVADOR-DANIEL Fransisco, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Bastide, Αλγέρι 1863.
- SAMAIN Albert, *Le Chariot d'or*, Mercure de France, Παρίσι 1901.

- _____, *Aux Flancs du Vase suivi de Polyphème et de Poèmes inachevés*,
Mercure de France, Παρίσι 1920.
- ΣΑΜΑΡΑ-ΚΑΟΥΦΜΑΝ Αλίκη, *Ελληνικές Αρχαιότητες στο μουσείο του Λούβρου*,
Αδάμ, Αθήνα, χ.χ.
- SCHNEIDER Louis, «La mise en scène et les décors», *Comœdia*, 28 Οκτωβρίου
1912, σ. 2.
- SCUDO Paul, *Critique et Littérature Musicales*, τόμος 1, Hachette, Παρίσι 1856,
(επανεκδ. Minkoff, Γενεύη 1986).
- SÉCHÉ Léon, «La Bibliothèque de Sainte-Beuve», *La Revue Bleue*, 19, 9 Μαΐου
1903, σσ. 591-598.
- SERVIÈRES Georges, *Saint-Saëns*, Félix Alcan, Παρίσι 1930.
- SILVERMAN Debora, *L'Art Nouveau en France. Politique, psychologie et style fin
de siècle*, μτφρ. Dennis Collins, Flammarion, Παρίσι 1994.
- SOBASKIE James William, «Allusion in the Music of Gabriel Fauré», *Regarding
Fauré*, Tom Gordon, επιμ., Gordon and Breach Publishers, Άμστερνταμ 1999,
σσ. 163-205.
- SOUFFRIN Eileen, «Debussy lecteur de Banville», *Revue de Musicologie*, XLVI,
Δεκέμβριος 1960, σσ. 200-222.
- STOULLIG Edmond & NOËL Edouard, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*,
Charpentier, τόμος 19, Παρίσι 1894.
- _____, *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, Charpentier, τόμος 20, Παρίσι
1895.
- STRASSER Michael, «The Société Nationale and its Adversaries: The Musical
Politics of *L'Invasion germanique* in the 1870s», *19th Century Music*, XXIV/3,
Άνοιξη 2001, σσ. 225-251.
- STROBEL Heinrich, *Claude Debussy*, μτφρ. André Cœuroy, Le Bon Plaisir, Παρίσι
1940.
- STUCKENSCHMIDT Hans-Heinz, *Musique nouvelle*, μτφρ. Jean-Claude Salel,
Buchet-Chastel, Παρίσι 1956.
- TARASTI Eero, *Mythe & Musique. Wagner – Sibelius – Stravinsky*, μτφρ. Damien
Pousset, Michel de Maule, χ.τ.ε., 2003.
- THÉOCRITE, *Idylles et Odes anacréontiques*, μτφρ. Leconte de Lisle, Poulet-
Malassis, Alençon 1861.

- TIERSOT Julien, *Un demi-siècle de Musique Française. Entre les deux guerres: 1870-1917*, Librairie Félix Alcan, Παρίσι 1918.
- TILLET Jacques du, «Théâtres», *La Revue Bleue*, 27 Ιανουαρίου 1894, σσ. 121-123.
 _____, «Les fêtes d'Orange», *La Revue Bleue*, 25 Αυγούστου 1894, σσ. 251-253.
 _____, «Théâtres», *La Revue Bleue*, 2 Μαρτίου 1901, σσ. 280-283.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Παρίσι 1989.
- TROUSSON Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, τόμος 2, Droz, Γενεύη 1976.
- VALÉRY Paul, «Histoire d'Amphion», διάλεξη της 14^{ης} Ιανουαρίου 1932, *Œuvres*, τόμος 2, Jean Hytier, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1960, σσ. 1277-1283.
- VALLAS Léon, *Vincent d'Indy*, τόμος 2, Παρίσι 1950.
- VINCENT John, *The diatonic modes in modern music*, University of California Press, Berkeley 1951.
- VOLTA Ornella, επιμ., *Erik Satie. Correspondance presque complète*, Fayard/IMEC, χ.τ.ε., 2000.
- VUILLEMIN Louis, «Les Bacchantes», *Comœdia*, 28 Οκτωβρίου 1912, σ. 1.
- VUILLERMOZ Émile, «La musique au concert», *Comœdia*, 16 Μαρτίου 1914, σ. 3.
- WALTZ Pierre, επιμ., *Anthologie Grecque*, μέρος 1^ο: «Anthologie Palatine», τόμοι 1, 2, Les Belles Lettres, Παρίσι 1928.
- WEBER Eugen, *Fin de siècle. La France à la fin du XIXe siècle*, μτφρ. Philippe Delamare, Fayard, Παρίσι 1986.
- WEIL Henri, «Inscriptions de Delphes: un péan delphique», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σσ. 561-568.
 _____, «Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σσ. 569-583.
 _____, «Un nouvel Hymne à Apollon», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1894, σσ. 345-362.
- WENK Arthur, *Claude Debussy and the Poets*, University of California Press, Berkeley 1975.
- WEST M. L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, μτφρ. Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2004.

- WIDOR Charles Marie, «La Musique Grecque et les Chants de l'Eglise Latine», *La Revue des Deux Mondes*, IV/131, 1895, σσ. 694-706.
- WOLFF Stéphane, *L'opéra au Palais Garnier, 1875-1962. Les œuvres, les interprètes*, L'Entracte, Παρίσι 1962, (επανεκδ. Slatkine, Γενεύη 1983).
- WRIGHT Lesley, «Prix de Rome», *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Joël-Marie Fauquet, επιμ., Fayard, Παρίσι 2003, σσ. 1007-1008.
- YOUENS Susan, «Music, verse and "prose poetry": Debussy's *Trois Chansons de Bilitis*», *Journal of Musicological Research*, 7/1, 1986, σσ. 69-94.
- ZELDIN Theodore, *Histoire des Passions Françaises. 1848-1945*, μτφρ. Catherine Ehrel & Odile de Lalène, 5 τόμοι, Recherches, Παρίσι 1978-9.

Λεξικά

- BAKER Theodore & SLONIMSKY Nicolas, *Dictionnaire Biographique des Musiciens*, μτφρ. Marie-Stella Pâris & Alain Pâris, επιμ., 3 τόμοι, Robert Lafont, Παρίσι 1995.
- FAUQUET Joël-Marie, επιμ., *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Fayard, Παρίσι 2003.
- FÉTIS François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 8 τόμοι, Firmin Didot, Παρίσι ²1860-67.
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte & CANTAGREL Gilles, επιμ., *Guide de la mélodie et du lied*, Fayard, Παρίσι 1994.
- LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, τόμος 11, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Παρίσι 1874.
- REY Alain, επιμ., *Le Robert. Dictionnaire Historique de la langue française*, Παρίσι 1998.

Παρτιτούρες

- BOËLLMANN Léon, *Hymne à Apollon*, εναρμόνιση του δεύτερου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα. Παράρτημα στο REINACH Théodore, *Ομιλία στη Γενική Συνέλευση της Association pour l'encouragement des études grecques*, 3 Ιουνίου 1897, Ernest Leroux, Παρίσι 1897.

- BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Lemoine, Παρίσι, χ.χ. [1877].
- CHAUSSON Ernest, *Hébé*, Alphonse Leduc, Παρίσι, χ.χ.
- DEBUSSY Claude, *Trois chansons de Bilitis*, στο *Claude Debussy. Songs 1880-1904*, Rita Benton, επιμ., Dover, Νέα Υόρκη 1981.
- _____, «Danseuses de Delphes», στο *Claude Debussy. Complete Preludes, Books 1 and 2*, Dover, Νέα Υόρκη 1989.
- _____, *Le Martyre de Saint-Sébastien*, σπαρτίτο, Durand & Fils, Παρίσι 1911-1914.
- ERLANGER Camille, *Le Fils de l'étoile*, σπαρτίτο, Société nouvelle d'éditions musicales, Παρίσι 1903.
- _____, *Aphrodite*, σπαρτίτο, Société nouvelle d'éditions musicales, Παρίσι 1905.
- _____, *Bacchus Triomphant*, σπαρτίτο, Gounouilhou, Παρίσι 1909.
- FAURÉ Gabriel, *Hymne à Apollon*, σπαρτίτο, Bornemann, Παρίσι 1894.
- _____, *Lydia*, στο *Mélodies pour chant et piano*, Hamelle, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Prométhée*, σπαρτίτο, Hamelle, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Pénélope*, σπαρτίτο, Heugel, Παρίσι 1913.
- _____, *Mirages*, Durand & Fils, Παρίσι 1919.
- HAHN Reynaldo, *Études Latines*, Heugel, Παρίσι 1977.
- _____, *Prométhée Triomphant*, σπαρτίτο, Heugel, Παρίσι 1908.
- KÆCHLIN Charles, *Chansons de Bilitis* op.39, και «La Prière du mort», στο *Charles Kæchlin. Mélodies et chansons*, Salabert, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Mélodies*, 4^η συλλογή, Philippo, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Les Heures Persanes* op.65, Max Eschig, Παρίσι 1987.
- RAVEL Maurice, *Daphnis et Chloé*, Dover, Νέα Υόρκη 1989.
- SAINT-SAËNS Camille, *La jeunesse d'Hercule*, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Le rouet d'Omphale*, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *La Lyre et la Harpe*, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Antigone*, σπαρτίτο, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ.
- _____, *Pallas-Athénée*, σπαρτίτο, Durand & Fils, Παρίσι, χ.χ.
- SATIE Erik, *Embarquement pour Cythère*, Robert Orledge, επιμ., Salabert, Παρίσι 1995.
- SCHMITT Florent, *Dionysiaques* op.62, Durand & Fils, Παρίσι 1925.
- VIDAL Paul, *Les Mystères d'Eleusis*, σπαρτίτο, Girod, Παρίσι, χ.χ.